

MONUMENTEN, LANDSCHAPPEN & ARCHEOLOGIE 25/6
NOVEMBER-DECEMBER 2006

TWEEMAANDELIJKS

M&L



NATUURLIJKE KLEUREN MAKEN HET VERSCHIL



hydraulische kalkmortels, kallei en tadelaktbeploistering UNILIT
kalkverven CORICAL
silicaatverven CORISILK en KEIM
marmerafwerkingen MARMOLUX, CORISTIL en DECORLUX
stucco venetiano PLASTELUX en VENESTUK



erkend VIBE-lid
www.vibe.be - info@vibe.be
Tel. +32 (0)3 239.74.23

Arte
Constructo

Arte Constructo bvba
Molenberglei 18 - B-2627 Schelle - Belgium
Tel. +32 (0)3 880.73.73 - Fax +32 (0)3 880.73.70
www.artestructo.be - info@artestructo.be



Cover: De Norbertijnerabdijkerk in Averbode
na restauratie, tijdens een eredienst (foto O. Pauwels)

MONUMENTEN, LANDSCHAPPEN EN ARCHEOLOGIE

Redactie

Agentschap R-O Vlaanderen
Onroerend erfgoed
Phoenix-gebouw
Koning Albert II-laan 19 (bus 3)
1210 BRUSSEL
Tel. 02-553 16 13 - Fax 02-553 16 12
E-mail: luc.tack@rwo.vlaanderen.be
Voorzitter: Luc Tack
Eindredactie: Marjan Buyle en Marcel Celis
Fotografie: Oswald Pauwels
Vormgeving en productie: Luc Tack
Secretariaat: Diane Torbeyns

Internet

Website: www.onroerenderfgoed.be

Redactiecomité

Ere-voorzitter: E. Goedleven
Voorzitter: L. Tack
Kernredactie: M. Buyle, M. Celis, L. Tack,
Herman Van den Bossche
Redactie: A. Bergmans, J. Braeken, M. De Borgher,
J. De Schepper, J. Gijssels, E. Hofkens,
C. Metdepenninghen, M. Michiels, D. Nuytten,
G. Plomteux, S. Van Aerschot, Hedwig Van den
Bossche, P. Van den Bremt, P. Van den Hove,
M. Van Olmen, Ch. Vanthillo, L. Wylleman

Advertentiewerving

J. Casier
Maalsesteenweg 73, 8310 Sint-Kruis
Tel.: 050-36 25 89 - Fax: 050-37 33 64
E-mail: casier.jan@tiscali.be - www.jancasier.be

Druk

Die Keure
Kleine Pathoekeweg 3, 8000 Brugge
Tel.: 050-47 12 72 - Fax: 050-34 37 68

Verantwoordelijke uitgever

Agentschap R-O Vlaanderen
Onroerend erfgoed
Joris Scheers
Phoenix-gebouw
Koning Albert II-laan 19 (bus 3)
1210 BRUSSEL
Tel.: 02-553 16 13 - Fax: 02-553 16 05

De verantwoordelijkheid voor de gepubliceerde artikels berust uitsluitend bij de auteurs. Alle rechten voor het reproduceren, vertalen of herwerken zijn voorbehouden.

Abonnements- voorwaarden 2007

België: 35 € (ook losse nummers
verkrijgbaar voor 6 €).
CJP'ers betalen: 27 €
Buitenland: 49,50 €

Uw abonnement gaat automatisch in na
overschrijving op rek. nr.091-2206040-95
van Monumenten & Landschappen,
Phoenix-gebouw,
Koning Albert II-laan 19 (bus 3), 1210 Brussel
met vermelding "M&L-jaarabonnement
2006". U ontvangt dan alle nummers van
het lopende jaar.

E-mail: diane.torbeyns@rwo.vlaanderen.be

Zonder schriftelijke opzegging vóór het einde van elk kalenderjaar,
wordt een abonnement automatisch verlengd voor de volgende jaar-
gang. Tussentijds kunnen geen abonnementen worden geannuleerd.

Inhoud



- 6** De Sint-Jan-Baptistkerk in Averbode.
Een toekomst voor haar verleden
Anna Bergmans



- 29** De restauratie van het hoofdaltaar en de
houten gepolychromeerde barokaltaren
in de Sint-Jan-Baptistkerk in Averbode
Linda Van Dijk



- 11** De Norbertijnerabdijkerk in Averbode
Guido Jan Bral



- 68** De restauratie van de stucwerkaltaren
in de Sint-Jan-Baptistkerk in Averbode
Linda Van Dijk

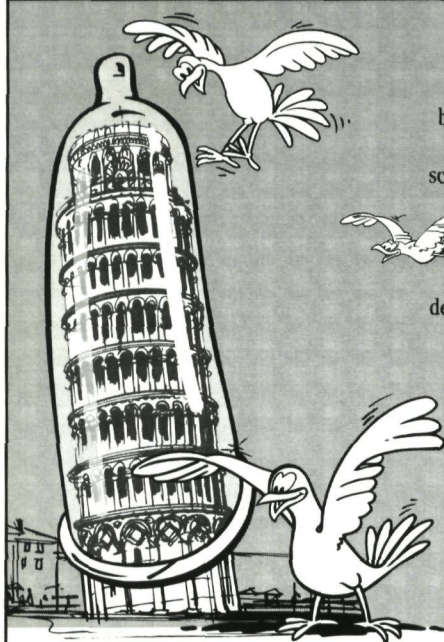


- 20** Averbode: De restauratie van het
barokke kerkinterieur en de herwaardering
van de contemplatieve ruimte -
een synthese
Marc Vanderauwera



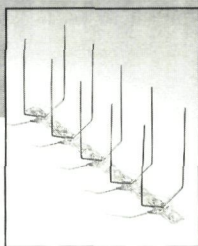
- 79** Summary

Wij hebben allemaal bescherming nodig, maar niet allemaal dezelfde !



Duivenmest is door zijn agressieve chemische bestanddelen één van de belangrijkste oorzaken van onomkeerbare beschadigingen aan gebouwen en monumenten.

Maar er is meer! De duif, maar vooral de duivenmest, brengt naast het cultuurpatrimonium ook onze gezondheid in gevaar door overbrenging van ziekten zoals ornithose, salmonella, psittacosis, e.a.,...



Nu is er echter BIRDEX (een gamma diervriendelijke afschrikkingmiddelen dat de duiven voorgoed weg houdt van monumenten en gebouwen. Wilt u er meer over weten, neem dan vrijblijvend contact met ons op.

P.E.C. International n.v.



cvba **PROFIEL**

Restauratie en Monumentenzorg



Schilderijen en beelden (wel en niet polychroom)
Muurschilderingen en stuc, Papier
Meubilair (wel en niet polychroom), Leder

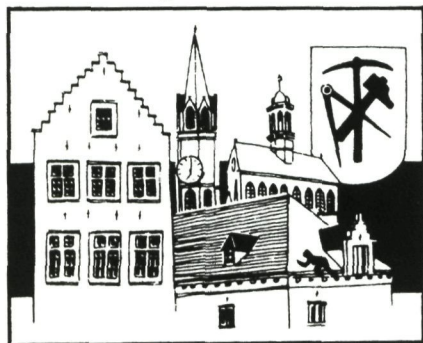
TEL.: 09 372 63 03
FAX : 09 372 93 59

**OOSTVELDKOUTER 32
9920 LOVENDEGEM**

E-mail: info@rmp.be
GSM: 0475 82 56 26

MOREELS NV

Specialiteit restauratie
historische gebouwen & kerken



Natuur & kunstleien - pannen & asfalt

Restauratie van glasramen
van kerken en partikulieren

Eigen ontwerpen

43 Jerusalemstraat
9420 ERPE-MERE

Tel. 053-84 83 70 • Fax 053-83 33 65
E-mail: moreels.nv@belgacom.net



Dakwerken G. BOSCH
b.v.b.a.

Algemene Dak- & Restauratiewerken

Aatrijkestraat 109 – 8820 Torhout
Tel. 050-21 10 85 – Fax 050-22 06 17
GSM: 0485-02 00 50

E-mail: geert@bvbabosch.be
Site: www.bvbabosch.be

Erkende aannemers
onder nr. 24040
Reg. nr. 051511

Erkenning: Klasse 2 Ondercategorieën: D8 - D12 - D16 - D22 - D24

Restauratie p.Nijs
Bouw
www.pnijs.be

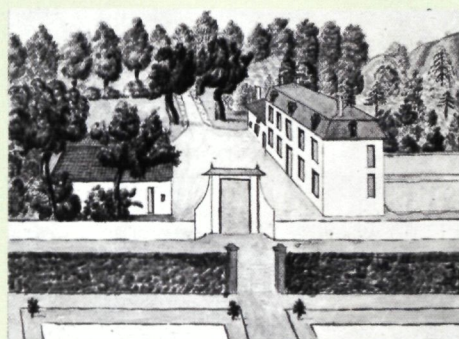
E3-LAAN 49 - 9800 Deinze

TEL 09 386 07 63 - FAX 09 380 35 71

p.nijs.nv@pandora.be

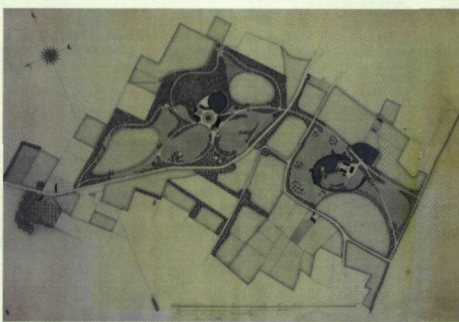
Hasselt en omgeving

(As, Beringen, Diepenbeek, Genk, Ham, Hasselt, Heusden-Zolder, Leopoldsburg, Lummen, Opglabbeek, Tessenderlo, Zonhoven, Zutendaal)



Rijkelijk geïllustreerd
met honderden kaarten,
foto's, prentkaarten
en situatieplannen.

Boeiende lectuur.
Voor eigenaars
en beheerders een
onontbeerlijk
standaardwerk!



Niet enkel kasteelparken,
maar ook villatuinen, stadstuinen,
openbare plantsoenen,
kerkhoven en begraafplaatsen,
herenboerenparkjes,
bedevaartsoorden, woonwijken...
krijgen de aandacht, met hun
tuinornamenten, paviljoenen,
'follies', brugjes, kunstmatige
rotsen, zeldzame en oude
bomen, hekken, omheiningen,
fruitmuren, serres, oranjerieën.

MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

TECHNISCHE FICHE

Formaat 21 x 29,7 cm

Aantal pagina's 228

Kleurenillustraties 256

Papier Kunstdruk Galerie Art Silk 135 g

Afwerking Garengenaaid gebrocheerd

Auteurs

Chris De Maegd, Herman-J. Van den Bossche,
m.m.v. Roger Deneef en Miriam Van den Broeck

Fotografie Oswald Pauwels, Kris Vandevorst, e.a.

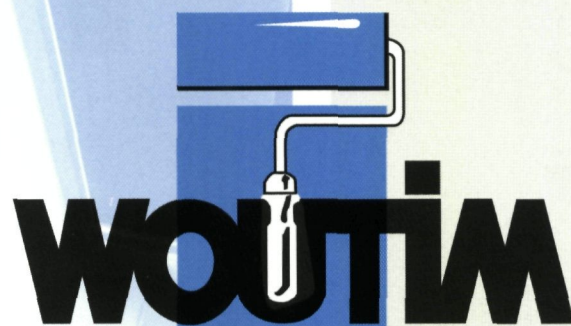
Concept en vormgeving Luc Tack

Prijs € 45

BESTELADRES

AGENTSCHAP RO - VLAANDEREN
ONROEREND ERFGOED

Diane Torbeyns
Koning Albert II-Laan 19 bus 3 - 1210 Brussel
e-mail diane.torbeyns@rwo.vlaanderen.be
Tel. 02/553 16 13 - Fax 02/553 16 05
Rekeningnummer: 091-2206040-95



SCHILDERSBEDRIJF



Schildersbedrijf WOUTIM nv

Nijverheidsstraat 7
Industrieterrein 'BOKT'
3990 Peer
Tel.: 011-61 08 08
Fax: 011-61 08 09

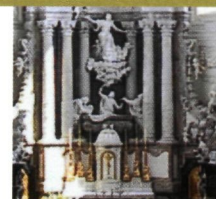
Website: www.woutim.be
info: info@woutim.be

Generiek

Intro

Op het grondgebied van de gemeente Scherpenheuvel staat niet enkel een vermaarde basiliek maar tevens de abdij met kerk van Averbode.

Bij dit M&L themanummer, gewijd aan een voor de *Vlaamse Monumentenprijs 2002* genomineerd topmonument, schreef Anna Bergmans een ten geleide.



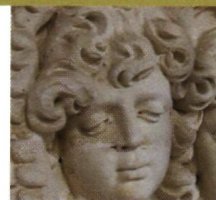
Een barok Gesamtkunstwerk

Merkbaar onder de indruk van de premonstratenzerarchitectuur, neemt Guido-Jan Bral de recente restauratie van de abdijkerk in Averbode te baat om deze laatste in haar tijd en de architectuurgeschiedenis een plaats te geven. Het bouwrelaas leest als een roman, met actoren en tenoren: de afgewimpelde Faydherbe, de ruzieënde Jan II Van den Eynde en Jan van der Steen, een merkwaardig maar anoniem, onuitgevoerd gebleven voorontwerp ... Bovenal blijkt nochtans hoezeer experimenten in het interieur de gotische tradities voortaan inruilden voor de nieuwste, geïmporteerde barokke modellen.



Noir de Mazy, blanc de Carrara, gris des Ardennes

Vanzelfsprekend bleef de norbertijnerkerk doorheen de tijden niet onaangeroerd, noch ongerept. Met de vereiste terughoudendheid leidde Marc Vanderauwera de restauratie van het interieur waarin vervuiling, schade maar ook waardevolle toevoegingen – de 18de-eeuwse marmeren vloer en unieke scagliola-pleisterwerken – elk hun geëigende aanpak kregen. Beveiligingsingrepen en de inpassing van een geschikt verwarmings-systeem waarborgen voor dit religieuze erfgoed bij de aanvang van de 21ste eeuw meteen ook de bestendinging van de oorspronkelijke bestemming: de katholieke eredienst.

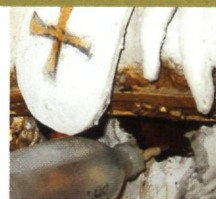


Houten altaren

Samen met het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium leidde Linda Van Dijk een experiment: de restauratie van de hoofdzakelijk houten barokaltaren van de abdijkerk.

De verslaggeving in M&L werd geen vanzelfsprekende brok lectuur, maar belooft de aanhouder een fascinerende onderdompeling in het universum van 17de-eeuwse befaamde altaarbouwers en dit van, meer dan drie eeuwen later, door de wol gedrenkte restaurateurs.

Het werkstuk besluit met aanbevelingen voor een dagdagelijkse verdere conservatie: woorden in de wind?



Stucwerkaltaren

Zij zijn voor het publiek zo goed als onzichtbaar en in de zuidelijke Nederlanden vrijwel uniek, maar met deze altaren in verguld hout, blauwig grijs stucmarmer en monochroom verguld gips verwierf Franz Xaver Bader in 1773 in Averbode onsterfelijke roem.

Linda Van Dijk weet niet alleen de totstandkoming van deze altaren te situeren en de conserverende behandelingen te omschrijven: ze schenkt tevens aandacht aan de heel bijzondere techniek en de mogelijke afwerkingswijzen.



Anna Bergmans

DE SINT-JAN-BAPTISTKERK IN AVERBODE. EEN TOEKOMST VOOR HAAR VERLEDEN

► Een eredienst in
de gerestaureerde
abdijkerk
(foto O. Pauwels)



De restauratie van het interieur van de Sint-Jan-Baptistkerk in Averbode, vormt de kroon op een werk dat jarenlang werd voorbereid en dat begon met de buitenrestauratie onder leiding van architect Robert Vandendael (Heverlee): de westgevel kwam eerst aan de beurt in de jaren 1970, de toren werd opgeleverd in 1985, de dakwerken in 1994. De kerk was al als monument beschermd sedert 1 februari 1937. Die bescherming

werd uitgebreid met de abdijgebouwen op 25 maart 1975. Omdat de abdijkerk tevens als parochiekerk erkend is voor de eredienst, werden de werken uitgevoerd met een restauratiepremie (60% Vlaamse Gemeenschap, 20% provincie Vlaams Brabant, 10% stad Scherpenheuvel-Zichem). De restauratie gebeurde in opdracht van de kerkfabriek. In eigen beheer financierde de abdijsamen-schap de bijkomende infrastructuurwerken en het nieuwe meubilair.

DE RESTAURATIE VAN HET INTERIEUR

De interieurrestauratie van de kerk werd in 2002 voltooid. Tijdens de voorbereiding van die werken, wijzigden de administratieve voorschriften meermaals. Drie dossiers (eind jaren 1970, 1982 en 1988) leidden niet tot een restauratiepremie. Door de lange aanloopfase kon echter ingegaan worden op een gewijzigde houding in de monumentenzorg ten aanzien van het voorbereidende onderzoek. Dat kreeg dus een materiaaltechnisch luik zowel voor de interieurfwerking als voor het meubilair.

Het interieur was vervuild maar had zijn afwerking integraal bewaard. Sinds de bouw van de kerk waren in de loop der jaren verschillende opeenvolgende lagen aangebracht. Toen de restauratieopties voor het interieur genomen werden was de ontwerper R. Vandendael die op hetzelfde ogenblik de restauratie van de begijnhofkerk Sint-Jan-Baptist in Leuven (1979-1985) leidde, overtuigd geraakt van het behoud van de afwerkingslagen (1). Die optie was toen nog niet evident wegens een algemeen geldende esthetische waardering van blote bouwmaterialen. Gedurende honderd jaar, sinds het derde kwart van de 19^{de} eeuw, had die esthetische opvatting immers bepaald dat het bouw materiaal en in het bijzonder de witte kalkzandsteen in het zicht moest gebracht worden in plaats van bedekt te zijn met verflagen (2). Dat gebeurde zo in gotische maar ook in barokke kerkgebouwen, zoals de norbertijnenabdijkerk Sint-Servaas in Grimbergen. De Sint-Walburgakerk in Brugge, voormalige jezuïetenkerk, werd gerestaureerd tussen 1978 en 1980. Tijdens de reinigingswerken bleek dat het parement een diversiteit aan materialen en dus ook grote kleurcontrasten vertoonde. De muurvlakken en de gewelven waren in baksteen opgetrokken, de zuilen in Balegemse steen en het steenwerk boven de kapitelen in een krijtachtige steen van Chantilly (3). De materiaaltechnische onderzoeken in andere barokke kerkinterieurs als de Onze-Lieve-Vrouw-van-Hanswijkkerk (4) en de Sint-Pieter-en-Pauluskerk (5) van de jezuïeten, beide in Mechelen, hebben een oorspronkelijke afwerking bevestigd. Ook de Onze-Lieve-Vrouw-ten-Troostkerk (6) van de geschoeide karmelietessen en de norbertijnenabdijkerk van Ninove (7) werden recent onderzocht en hebben aangetoond dat de kerkinterieurs oorspronkelijk bepleisterd en beschilderd waren.

In 1994 lag het restauratiedossier opnieuw ter tafel, nu in handen van de groep arch.-I uit Berchem,

met architect Rudi Mertens; toen werd beslist twee bijkomende onderzoeken uit te voeren om het lastenboek te kunnen verfijnen. Een stratigrafisch onderzoek van de binnenafwerking door Linda Van Dyck kon enerzijds bevestigen dat ook deze kerk steeds gekalkt was geweest (8). De constructie bleek ook hier zeer heterogeen. Het materiaaltechnisch onderzoek van de barokke altaren die een zichtbare houtaantasting vertoonden en een zware vervuiling, gaf anderzijds een gedetailleerd inzicht in de bewaringstoestand en de mogelijkheden tot conservatie. Ook voor dit onderzoek tekende Linda Van Dijk.

Voor het nieuwe bouwkundige restauratiedossier dat in november 1997 was goedgekeurd, werd uiteindelijk een restauratiepremie toegekend op 13 november 1998. Voor de opvolging van de werf deed de groep arch.-I thans beroep op het bureau BOA uit Brussel. Marc Vanderauwera volgde de werf op, Guido Jan Bral stond in voor de kunsthistorische aspecten. De start van de werken op 29 februari 2000 werd gevolgd door de oplevering in de zomer 2002. Naast de bouwkundige restauratie werd de volledige elektrische installatie vernieuwd en ook de centrale verwarming. De abdijkerk van Averbode was tot dan toe één van de weinige monumentale kerkgebouwen in Vlaanderen die niet over een centrale verwarming beschikte en in de winter slechts werd verwarmd door gasbranders. Aanvankelijk was het de bedoeling om verwarmingselementen in te bouwen in de nieuwe banken, doch een proefopstelling gedurende meerdere maanden heeft weinig enthousiasme bij de gebruikers opgewekt zodat uiteindelijk voor het Mahr-systeem gekozen werd: warme lucht maar niet met centrale impulsie, doch vanuit verschillende warmtestations. Het systeem bood de belangrijke voordelen van een minder warme ingeblazen lucht, een goede spreiding van inblaas- en terugnameroosters en een beperkt, zeer lokaal opbreken van de vloertegels. Dat laatste werd uiterst secuur en zonder verlies uitgevoerd door de aannemer. De marmeren vloer die niet de eerste, 17^{de}-eeuwse, is maar de tweede vloer daterend uit de 18^{de} eeuw (9), is van een uitzonderlijke kwaliteit zowel esthetisch als materiaaltechnisch. Het opmetingsplan van de bevloering (cfr. het artikel van M. Vanderauwera), illustreert het raffinement van het ontwerp. Om de beoogde goede werking van de verwarmingsinstallatie aan te tonen kan vandaag verwezen worden naar het heel recente rapport van de Vlaamse Monumentenwacht (10).

Toen het kerkinterieur gerestaureerd was kon het oude meubilair behandeld worden en werden de nieuwe meubels geplaatst.



DE RESTAURATIE VAN DE BAROK-ALTAREN

Overeenkomstig de Wetgeving op de overheidopdrachten van 24 december 1993, werd lang geleden een overeenkomst afgesloten met het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium om de gepolychromeerde barokaltaren te restaureren. Zowel de technische als de artistieke specificiteit vereisten immers wetenschappelijk onderzoek en coördinatie, begeleiding, supervisie en eindverantwoordelijkheid. Ten tijde van het opmaken van die overeenkomst waren er nog geen afgestuurde conservator-restaurateurs op de arbeidsmarkt die een equipe konden vormen en die de wetenschappelijke begeleiding konden verzekeren. De overeenkomst werd later uitgewerkt tot een bestek dat, opgesplitst in loten, openbaar werd aanbesteed, zowel wat de dagelijkse leiding betreft (toegewezen aan Linda Van Dijck) als wat de uitvoerende restaurateurs betreft: op 6 oktober 2000 verscheen de aankondiging van het eerste lot in het Belgisch Staatsblad. Verschillende kleine equipes van restaurateurs hebben ingeschreven en konden hier werken onder de ervaren begeleiding van Linda Van Dijck en de supervisie van Myriam Serck. Het tweede lot betrof de uitzonderlijke altaren in marmerstuc door Franz Xaver Bader (1772-1774) en werd gerealiseerd door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium onder leiding van Myriam Serck. Over de restauratie van al die altaren wordt verder in dit nummer uitgebreid bericht door Linda Van Dijck.

HET NIEUWE MEUBILAIR

Het was de uitdrukkelijke wens van de parochie en van de abdijsgemeenschap om het monumentale kerkgebouw te blijven gebruiken voor de eredienst, voor alle gebeden en liturgische plechtigheden. Hierover werd grondig nagedacht en het gebeurde heel bewust om het monumentale kerkgebouw een nieuwe toekomst te geven door intensief gebruik, zowel door de parochiegemeenschap als door de abdijsgemeenschap.

Voor het ontwerp en de constructie van een nieuw dienaltaar met omgeving, een podium met koorbanken voor de paters norbertijnen en een nieuw dienaltaar met toebehoren en vier feestelijke kroonluchters deed de abdijsgemeenschap beroep op de Duitse ontwerper Elmar Hillebrand uit Keulen en diens zoon Johannes (11). Zij maakten eerst een ontwerp met maquette. Om het ontwerp te kunnen realiseren moesten twee laat 19^{de}-eeuwse

marmeren zijaltaren van Petrus Peeters (Antwerpen) worden verplaatst. Zo verhuisden het altaar van Onze-Lieve-Vrouw van het Heilig Hart (1894) en het altaar van het Heilig Hart van Jezus (1899) naar de omgang rond het dienaltaar.

◀ Het kerkinterieur met aangepast meubilair
(© KIKIRPA)

Het nieuwe massieve altaar in roze Veronamarmarmer werd op 23 december gewijd door abt Ulrik E. Geniets († 2005). De beeldhouwde guirlandes op de vier zijden symboliseren de vier seizoenen. De plaats van het altaar en de versiering verwijzen ernaar dat Christus het middelpunt is van tijd en ruimte. De *ambo* of lezenaar met wapenschild van de abdij (Lam Gods) en de vloer van de altaaruimte zijn gemaakt in Cipollinomarmarmer uit Toscane. De bronzen zetels achter het altaar hebben een zitvlak van gevlochten paardenhaar. Wapenschilden van de abdij en van de orde van Prémontré versieren de zetel van de celebrant die zich ook door de vorm onderscheidt van de andere stoelen. Elmar en Johannes Hillebrand hebben tevens nieuwe kerkbanken voor de gelovigen ontworpen en een nieuwe koorafsluiting -om veiligheidsredenen- tussen de twee barokke nevenaltaren in het koor, waar vroeger het koordoksaal stond. De opdrachtgevers en de gebruikers hebben voor het nieuwe meubilair een traditionele vormgeving verkozen.

Ten slotte financierde de abdijsgemeenschap de bouw van een nieuw orgel (Verschueren) dat geplaatst werd tegen de zuidmuur van de zuidelijke dwarsarm. Dat gebeurde in afwachting van de restauratie van het oude orgel, gebouwd door Hypoliet Loret uit Laken (1854-1859) met orgelkast door J.P. Piersotte uit Elsene. Het is een van de markantste voorbeelden van de romantische orgelbouw, maar helaas vandaag niet bespeelbaar.

BESLUIT

Met tevredenheid blikken we als equipe terug op de werken en mogen gelukkig zijn met het resultaat. De restauratie is de illustratie van een groepswork, van een samenwerking tussen disciplines en vooral tussen mensen. De aannemers hebben puik werk geleverd. Ingenieurs, architecten, conservator-restaurateurs en kunsthistorici hebben de uitvoering begeleid, terwijl zij steeds het volle vertrouwen genoten van de opdrachtgever en van de abdijsgemeenschap. De abdijskerk van Averbode kreeg door de restauratie en de herinrichting een nieuwe kans om een levend monument te blijven. Zij werd dan ook genomineerd voor de Vlaamse monumentenprijs in 2002.

Anna Bergmans is erfgoedonderzoeker bij het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE) en doceert de geschiedenis van het interieur en de kunstnijverheid aan de Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen.

EINDNOTEN

- (1) BERGMANS A., DE MAEGD C., OLYSLAGER W.A. en VANDE GAER D., *De Sint-Jan-de-Doperkerk van het Groot Begijnhof in Leuven*, in *Monumenten en Landschappen*, jg. 4, 1985, nr. 4, p. 6-28.
- (2) BERGMANS A., *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken* (KADOC Artes, 2), Leuven, 1998.
- (3) SNAET J. en BAISIER C., *Contrareformatie en barok. Traditie en vernieuwing in de 17de-eeuwse kerkarchitectuur in de Nederlanden*, in *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, 33, 2004, p. 26-28.
- (4) GROOTAERS J., *O.L.Vrouw van Hanswijkkerk Mechelen. Vooronderzoek betreffende de bepleistering en de beschildering*, onuitg. onderzoeksrapport, 1992. Zie ook DE JONGE K., DE VOS A., VAN LANGENDONCK L., VAN RIET S., *Lucas Faidherbe als architect*, in *Lucas Faidherbe, 1617-1697, Mechels beeldhouwer & architect*, ed. DE NIJN H., Vlieghe H. en DEVISSCHER H., tent. cat., Mechelen, 1997, p. 101-105.
- (5) GROOTAERS J., *Sint-Pieter-en-Pauluskerk Mechelen. Vooronderzoek bepleistering en beschildering*, onuitg. onderzoeksrapport, 1993.
- (6) Onderzoek uitgevoerd door STARCOS in opdracht van de eigenaar.
- (7) BRAL G.J., *Onderzoek binnenafwerking muur- en gewelfschilderingen van de middenbeuk, zijbeuken, weekkapel, kruisbeuk, koor en zijkoren van de Onze-Lieve-Vrouw-Hemelvaartkerk te Ninove*, onuitg. rapport.
- (8) VAN DIJCK L., *Averbode, abdijkerk. Vooronderzoek naar diverse interieuronderdelen*, onuitg. onderzoeksrapport, 1994.
- (9) JANSSEN J. en JANSSENS H., *Beeldhouwkunst in de premonstratenzenabdijkerk van Averbode*, Brussel-Averbode, 1999, p. 77.
- (10) Monumentenwacht Vlaams-Brabant vzw, *Klimaatmetingen Sint-Jan-de-Doperkerk te Averbode (Scherpenheuvel-Zichem) periode november 2005-mei 2006*. Onuitg. rapport door Andries Deknopper, d.d. 05.09.2006.
- (11) SEGHERS E. (red.), *De abdijkerk van Averbode*, Averbode, 2003, p. 14-15.

Guido Jan Bral

DE NORBERTIJNERABDIJKERK IN AVERBODE

► De abdijkerk
van Averbode
(© KIKIRPA)



Wie vertrouwd is met de barokarchitectuur in de voormalige zuidelijke Nederlanden kan het onovertroffen trio van abdijkerken van de premonstratenzer- of norbertijnenorde van Averbode, Grimbergen en Ninove niet negeren. Zij hebben een plaats naast de monumentale barokke koepelkerken die werden gebouwd in de Vlaamse steden Gent, Antwerpen en Leuven door overwegend de jezuïeten- en benedictijnenorde. Volgens J. H. Plantenga, auteur van het basiswerk over de religieuze barokke architectuur in de voormalige provincie Brabant behoort Averbode samen met Grimbergen tot de meest imposante abdijkerken van de orde in onze gewesten (1).

Een aantal abdijen van de premonstratenzerorde overleefde het *Ancien Régime* niet. De abdijkerken van Postel en die van de Parkabdij bleven, als oudste getuigen van de laatromaanse premonstratenzerarchitectuur, bewaard. Zij klimmen geheel of gedeeltelijk terug tot de stichtingsperiode in de 12^{de} eeuw. De laatgotische en in barokstijl versierde interieurs van de abdijkerken van Tongerlo, van de Sint-Michielsabdij in Antwerpen en van Drongen overleefden echter de sloophamer niet, zodat er een *missing link* is in de evolutie van de abdijkerkarchitectuur van deze orde.

De abdijkerk van Averbode werd in de tweede helft van de 17^{de} eeuw opgetrokken tijdens de contra-reformatie, doch binnen een laatgotisch, traditioneel concept en dit zowel op het vlak van plattegrond, ruimtelijke verhoudingen, natuurlijke lichtinval,

► akoestiek als perspectiefwerking. De diverse ontwerpers en uitvoerders van dit concept waren, zoals in Ninove en Grimbergen (2), enerzijds schatplichtig aan de gedurende eeuwen tot stand gekomen traditionele, esthetische en bouwtechnische principes van de kerkelijke laatgotische kloosterbouwkunst. Die uiten zich in de perceptie van het volumetrisch driebeukig bouwvolume, de vrij smalle, hoge gevel van het middenschip, het langwerpig uitgebouwde abdijskorf, de vertikalisering van het overwelfde interieur en het silhouet van de asymmetrisch ingeplande monumentale toren (3). Anderzijds wordt dit traditioneel laatmiddeleeuwse basisconcept doelbewust doorkruist door nieuwe elementen die staan voor vernieuwing, experiment en contradictie door het axiale laatgotische bouwconcept te combineren met radiale concepten.

Welk architectuurgebonden artistiek medium kan beter vorm geven aan iconologisch beladen symbolische verzuchtingen dan driedimensionaal beeldhouwwerk. De architecturale geledingen en het monumentale meubilair van het interieur zijn optimaal verzadigd van bijzonder goed geïntegreerde sculpturen, dermate dat ze bijna logisch en daardoor onzichtbaar opgaan in het *Gesamtkunstwerk* (4). Naast de in steen uitgevoerde halfverheven beeldhouwwerken die zowel in het middenschip, kruisbeuk, kruising en het hoogkoor zijn verwerkt is toch weer een opvallend bijna gestapeld vertikalisme merkbaar in de hoogrankende monumentale altaren die als eindpunt van een horizontaliserend axiaal of zijdelings perspectiefzicht instaan voor een sublimatie van een soort transcendente synthese. Dat het architecturale beeldhouwwerk opgaat in het doel-

▼ In steen uitgevoerde, halfverheven beeldhouwwerken (© KIKIRPA)



bewust oorspronkelijk monochroom behandeld interieur en daardoor instaat voor rust en aangename verstrooiing, staat in subtiel contrast met de polychroom behandelde altaren in hoogkoor en kruisbeuk. Zij vormen dan ook het theatrale decorum van een religieus, ceremonieel gebeuren.

In tegenstelling tot het exterieur mag het interieur van de abdijkerk van Averbode beschouwd worden als een homogeen samenhangend, symbolisch en allegorisch geladen beeldverhaal. Om dat verhaal vandaag te begrijpen is een specifieke, theologische kennis nodig.

DE ABDIJKERK SINT JAN DE DOPER EN ONZE-LIEVE-VROUW TEN HEMEL OPGENOMEN - BOUWGESCHIEDENIS

De oude romaans-gotische abdijkerk, meermaals verbouwd, voldeed niet meer aan de liturgische eisen van de 17^{de}-eeuwse contrareformatie. In navolging van de abdijen van Ninove (5) en Grimbergen (eerstesteeenlegging van de nieuwe abdijkerk in

1660) werd gedacht aan een nieuwe grootse barokkerk. De initiatiefnemer abt Servatius Vaes zal zijn lange abbatiaat van 1648 tot 1698 gebruiken om de gigantische opdracht tot een goed einde te brengen. Het idee rijpte rond 1660. De eerste steenlegging vond plaats op 31 juli 1664. Effectief in gebruik genomen op 11 juli 1672, werd pas op 19 juni 1681 de kerkwijding gevierd.

Eerst werd de Mechelse architect, kunstschilder en beeldhouwer Lucas Faydherbe belast met een origineel en mogelijk bijzonder merkwaardig experimenteel koepelconcept.

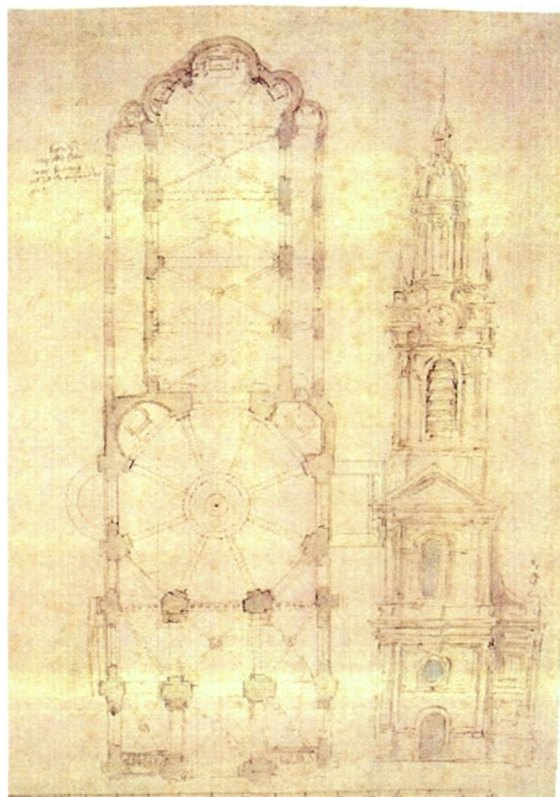
Hij leverde bouwtekeningen in, die niet werden weerhouden. Ernstige stabiliteitsproblemen op een andere werf van Faydherbe, de nieuwe kloosterkerk voor de norbertinessen van Leliëndaal in Mechelen, gaven blijkbaar de doorslag om hem uiteindelijk niet te benoemen (6). Prelaat Libert de Pape, abt van de Parkabdij, trad op als scheidsrechter in het geschil tussen Faydherbe en de priorin van Leliëndaal. In mei 1664 werd de nieuwe gevel van Leliëndaal omwille van stabiliteitsproblemen, voor de helft afgebroken. Waarschijnlijk adviseerde prelaat Libertus de Pape zijn collega van Averbode om Faydherbe de werken niet te laten coördineren. Uiteindelijk sleepte de Antwerpse architect en beeldhouwer Jan II van de Eynde de volledige opdracht binnen. In de abdijrekening staat op 22 december 1664 duidelijk vermeld dat *Federf* vergoed wordt voor het model van de nieuwe kerk dat niet zal gebruikt worden (7). Op 3 januari 1665 stuurt Faydherbe een kwijtschrift met betrekking tot de vergoedingsregeling voor het opmaken van verschillende plannen voor de abdijkerk. De opvolger van abt Vaes, prelaat van der Steghen vermeldt in zijn *Chronicon* dat *Fiderbe* plannen had gemaakt en dat, na overleg met andere architecten, het ereloon van Faydherbe werd herleid van 600 florijnen naar 40 patacons (8). In diezelfde kroniek wordt *Van den Ende* als uiteindelijk ontwerper geduid en wordt expliciet verwezen naar zijn bijdrage aan de bouw van de begijnhofkerk van Mechelen. Plantenga suggereert dat prelaat van der Steghen zich waarschijnlijk vergiste en dat in plaats van Mechelen Brussel moet worden gelezen. Wat de Mechelse begijnhofkerk betreft is het zo goed als uitgesloten dat Van den Eynde het ontwerp maakte. Jacques Francart ontwierp en begeleidde de bouw van deze kerk in de periode 1629-1647.

De architect van de begijnhofkerk van Brussel blijft echter tot op heden onbekend. Deze merkwaardige gotisch-barokke kerk werd op de funderingen van

de laatgotische kerk gebouwd vanaf 1657 tot 1676, het jaar van de inhuldiging. Vaag verwerkte invloeden van zowel Wenzel Cobergher (1557/61-1634), Jacques Francart (1583-1651) als Lukas Faydherbe zijn in deze realisatie terug te vinden, maar volgens Paul Philippot en Dominique Vautier zou dit hybride en merkwaardig decoratief concept niet het werk zijn van een architect maar eerder van een meester-beeldhouwer of meester-schrijnwerker (9). In die zin worden als ontwerper Leon van Heil en Pieter Paul Mercx vermeld naast Lucas Faydherbe, Jacob Voorspoel, Tobias en Gaspard De Lelis als uitvoerders van het decoratieve beeldhouwwerk. Van Heil bouwde de barokke polygonale Maeskapel van de Sint Michiels- en Sint Goedelekathedraal van Brussel. Mercx, een leerling van Francart, vervangde zijn leermeester op de werf van de begijnhofkerk van Mechelen vanaf 1645 en werd belast met de bouw van de gevel van de Onze-Lieve-Vrouw van de Goede Bijstandskerk te Brussel, kort na 1681, als opvolger van architect J. Cortvrindt. In samenwerking met Guillaume de Bruyn was hij betrokken bij de globale heropbouw van de Grote Markt in Brussel (1696-1700) (10). Toch zijn er vage gelijkenissen tussen de begijnhofkerk in Brussel en de abdijkerk van Averbode wat de detaillering van bepaalde interieuronderdelen aangaat, zoals de gotiserende overwelling met barokke gordelbogen, het uitbundig monumentaal beeldhouwwerk in de zone boven de scheibogen ter hoogte van de traveeën rond de viering, het decoratief en maniëristisch doorbreken van het sterk geprononceerde hoofdstel en het inbrengen van geprofileerde cartouches (11).

De werken begonnen in 1664 met de gedeeltelijke afbraak van de oude abdijkerk. De nieuwe kerk werd gebouwd ten zuiden van de oude. De vraag is in hoeverre het basisconcept van Faydherbe misschien toch gedeeltelijk werd weerhouden en grondig herwerkt door Van den Eynde. In het abdijarchief werden, wat plannen betreft, slechts enkele tekeningen en doorsneden bewaard die geen verband houden met het uitgevoerde concept (12). In de fototheek van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium worden echter een aantal merkwaardige opnames van inmiddels verdwenen documenten toegeschreven aan Faydherbe en in verband gebracht met de abdijkerk van Averbode (13). Plantenga beeldt op p. 232 en 233 een langs- en dwarsdoorsnede van het koor af en een variatie van venstergeledingen op twee traveeën, maar vermeldt niet waar die documenten worden bewaard. Joris Snaet vermeldt in zijn studie over de abdijkerk van

►
'Faydherbiaans'
ontwerp voor
een abdijkerk
(Stadsarchief
Antwerpen)



▼
De achtzijdige
koepel tussen de
benedenkerk en de
koorpartij
(© KIKIRPA)

Grimbergen een derde ontwerp tekening die in het abdijarchief van Averbode wordt bewaard (14). Het betreft eerder een variatie op het ontwerp dat in Plantenga (ill. 228) werd gepubliceerd. Deze plannen hebben geen betrekking op het uitgevoerde concept in Averbode.

Een in het stadsarchief van Antwerpen bewaard gebleven ontwerp van een zeer 'Faydherbiaans' ontwerp voor een abdijkerk wijst in de richting van Averbode (15). De auteurs De Jonge en Snaet uiten een sterk vermoeden dat dit het voorontwerp is dat Jan Van den Eynde II voor de prelaat van Averbode uitwerkte. Dit ontwerp wordt gekenmerkt door een logische en bijzonder experimentele planopbouw met een langgerekt abdijskoor van vier traveeën geflankeerd door smalle zijkooren van vier traveeën. Zowel het hoofdkoor als de zijkooren zijn met apsis-kapellen afgewerkt, het hoofdkoor met drie aan elkaar gekoppelde ronde apsis-kapellen, de zijkooren met één apsis.

De benedenkerk omvat twee traveeën waarvan op de meest westelijke een torenmassief gepland was. Tussen de benedenkerk en de koorpartij bevindt



zich een vierkant bouwvolume dat met een enorme achzijdige koepel is bekroond en waarvan de oostelijke hoeken als polygonale kapellen zijn uitgebouwd. Dit project verenigt alle kenmerken van het experimenteel bouwen van Lucas Faydherbe in zich. Zo zijn er, in het bewaarde grondplan, duidelijke verwijzingen naar de dominerende en overweldigende centrale koepel van de Onze-Lieve-Vrouw van Hanswijkkerk in Mechelen, de apsiskapellen van de Rijke Klarenkerk in Brussel, de monumentale massieve gevelfronten van de abdijkerk van Leliëndaal en de Hanswijkkerk (16). Plantenga wijst trouwens op de onmiskenbare invloed van Faydherbe in de combinatie van hoogkoor en radiaal concept voor de kruising en vermoedt sterk een invloed van het basisplan van de Onze-Lieve-Vrouwekerk van de Sint-Pietersabdij in Gent. Ook in dit concept is er een combinatie tussen een radiale benedenkerk en een langgerekt axiaal hoogkoor dat voorzien is van zijkooren. jezuïetenarchitect Pieter Huyssens (1577-1637) maakte de ontwerpen voor deze kerk in de periode 1629-1633 (17).

Van den Eynde wordt wel in archiefstukken vermeld als *architectus*, dus ontwerper maar is op de werf ook als aannemer van beeldhouwwerken actief (18). Als *magister fabricae* of hoofdopzichter werd landmeter Cornelis Lowis aangesteld. Maar Lowis was meer dan alleen maar een hoofdopzichter. Hij maakte verschillende uitvoeringstekeningen en detailontwerpen voor de abdijkerk, ondermeer het uitvoeringsontwerp voor het doksaal en voor de toren. De werken moeten reeds goed gevorderd zijn geweest in 1668 wanneer de vier pijlers van de kruising bijna afgewerkt waren. Eén van de pijlers begaf het. Omdat ook nog twee andere het begaven diende tevens de vierde pijler om veiligheidsredenen te worden gesloopt. Mogelijk hebben deze stabiliteitsproblemen te maken met de te onstabiele aanzet van een toch eventueel geplande achzijdige koepel boven de centraalbouw waarvan uiteindelijk werd afgezien.

De abdijkerk heeft een bizar grondplan: een centraalbouw als benedenkerk, gekoppeld aan een langgerekt koor, het geheel in de vorm van een omgekeerd kruis. De kop van het kruis wordt gevormd door de benedenkerk en telt twee traveeën. Het langgerekte abdijskoor telt vijf traveeën en een halfronde apsis. Een zesde travee vormt de overgang op de omgang. De dwarsbeuk omvat telkens twee traveeën. In de oksels van de dwarsbeuk zijn vier kwartcirkelvormige éénlaagse uitbouwsels onder de vorm van een omgang verwerkt. Het koor wordt



◀ Gezicht op het langgerekt koor, vanuit de benedenkerk (© KIKIRPA)



◀ De kruisribgewelven en gordelbogen met beeldhouwde rozetten (© KIKIRPA)

►▼
De kleinere
scheibogen,
bekroond met drie-
hoekige frontons
(© KIKIRPA)



geflankeerd door twee langgerekte zijkoren van vier traveeën.

De gewelven zijn voorzien van kruisribben en gordelbogen die versierd zijn met vlakke panelen in reliëf en beeldhouwde rozetten. De gewelfsleutels zijn in hout beeldhouwd. De ribben en gordelbogen steunen op een monumentaal hoofdgestel. Dat wordt per koortravee onderbroken door grote raampartijen. Het gefragmenteerd hoofdgestel wordt visueel gedragen door monumentale, in de composiete orde uitgewerkte, pilasters en bijhorende halfverheven beeldhouwde kapitelen. Alle friesfragmenten zijn voorzien van halfverheven allegorisch beeldhouwwerk dat verband houdt met de passiesymbolen, de eucharistie en de heiligen aan wie de twee kruisbeukaltaren zijn toegewijd.

De kleinere scheibogen die uitgeven op de zijbeuken en de 'omgang' van de dwarsbeuk worden opgevangen door een verbasterde vorm van Toscaanse zuilen met eierlijstmotief onder de abacus (dezelfde kapitelen met eierlijst op een zuil van Toscaanse orde treft men ondermeer aan in de begijnhofkerk van Brussel). Zij zijn verbonden met de pilasters van de laatste travee van het koor en de twee traveeën van de dwarsbeuk en worden bekroond door een compositie van driehoekige frontons, die als het ware zijn opgestuwd uit de architraaflijst. Ze worden met een fruit- en bloemenmand bekroond. In het centrale paneel van elk fronton werd een omgekeerd hartvormig uitgewerkte cartouche aangebracht, versierd met gevleugelde engelenhoofden en fruit- en bloemenslingers die uitlopen op een rondboog. Deze cartouche steunt op een gefragmenteerde architraaf en een voluutvormige sluitsteen van de kleinere scheibogen. Hetzelfde, omgekeerd hartvormige motief, bekroond met een bloemenmand, werd ook in de onderste geleding van de geveldecoratie van de abdijkerk verwerkt. Deze bijzondere elementen zijn kenmerkend voor een 'maniëristische' stroming binnen de barok in onze gewesten. Het onderbreken van het hoofdgestel met opgestuwde kroonlijsten, het inwerken van geometrische cartouches en het fragmenteren van architraaf en fries werd eveneens toegepast in de abdijkerk van Grimbergen, de begijnhofkerk van Brussel en de Mariakapel van de kloosterkerk van de geschoeide karmelietessen in Vilvoorde (19).

Het gebouw werd opgetrokken uit ijzerzandsteen van Langdorp en witte zandsteen van Gobertange, Avesnessteen voor het beeldhouwwerk binnen en blauwe hardsteen van Nijvel voor de voorgevel. Het

interieur werd van meet af aan voorzien van een bepleistering en monochroom gewit (20).

VAN DEN EYNDE – JAN VAN DER STEEN

Van den Eynde (Antwerpen 1620-1702) was als bouwmeester vooral actief in Antwerpen. Er is geen werk van hem bekend vóór de bouw van de abdijkerk van Averbode, behalve de mogelijke maar hypothetische verwijzing naar zijn bijdrage in de begijnhofkerk van Brussel. Hij trad in Averbode ook op als aannemer van het architecturaal beeldhouwwerk. In die hoedanigheid kwam hij in 1668 in aanvaring met zijn concurrent, de Mechelse beeldhouwer Jan van der Steen (21). Toen de pijlers van de kruising instortten werd Van den Eynde van incompetentie beschuldigd door Van der Steen maar werd daarvoor uiteindelijk niet verantwoordelijk gesteld. Op 28 juli 1664 wordt hij verder vergoed als architect "*pro architecto Van den Eynde*". In juni-september 1665 wordt hem bouw materiaal betaald en leveringen van decoratief beeldhouwwerk. In 1673 wordt hij vergoed voor het maken van modellen van kerk en toren.

Van den Eynde stond vanaf 1665 in voor het leveren van beeldhouwwerk voor het interieur (22). De kwitanties vermelden:

"..vier engels hoofden met het omwerck van leetsensteen staende neffens de gelasen in den ronden beuck"
 "..twee manden fruyntasie van leetsensteen"
 "..20 groote fistonnen van witten steen in de kerck"
 "..34 groote capiteelen van witten steen"
 "..34 fiesen van witten steen"
 "..16 groote engels hoofden van witten steen boven de groote bogen in de kerck" (23).

Deze gegevens stemmen overeen met de in Avesnessteen en Ledische steen vervaardigde 34 beeldhouwde kapitelen, twee fruitmanden, 20 festoenen of fruit- en bloemenslingers, 16 grote gevleugelde engelenhoofden of putti en de bijhorende geprofileerde vensteromlijstingen alsook 34 friezen van de kerk. De 16 grote engelenhoofden zijn verwerkt in de traveeën van het axiale gedeelte tussen het hoogkoor, de benedenkerk en het transept. Ook de friezen boven de kruisingpijlers waarop de passiewerktuigen zijn afgebeeld mogen aan Van den Eynde toegeschreven worden.

Jan van der Steen (Mechelen 1633-1723) was als beeldhouwer samen met zijn broer Gaspard werk-

zaam op de bouwwerf van de nieuwe abdijkerk in de periode 1667-1671. Hij kreeg zijn opleiding in Mechelen bij Antoon Bouwens (Bayens) in 1646, later bij Rombout Pauwels (Pauli) in 1653. Hij was ook werkzaam bij de Antwerpse meester Artus II Quellinus. In de jaren 1659-1666 was hij als lekenbroeder en beeldhouwer actief op de werf van de Sint-Michielscollegekerk te Leuven. Een deel van de friezen op de voorgevel zouden door hem zijn gerealiseerd (24). In 1667 nam hij ontslag als lekenbroeder uit de jezuïetenorde en kon meteen aan de slag op de bouwwerf van Averbode (25).

Slechts in 1670, één jaar voor zijn ontslag in Averbode, werd hij als meester ingeschreven in de Sint-Lukasgilde van Mechelen. Na zijn vertrek uit Averbode werkte hij aan de begijnhofkerk in Diest, de Sint-Romboutskerk in Mechelen en de Sint-Niklaaskerk in Gent. In 1681 mag hij voor de abdijkerk van Averbode twee cantorstoelen en een koorlezenaar in eikenhout snijden. De magistrale stijl van de gebeeldhouwde bloemenslingers en gevleugelde engelenhoofdjes van de cantorzetels vertoont grote verwantschap met het halfverheven figuratief beeldhouwwerk van de abtelijke trofee in de benedenkerk.

Van der Steen werkte in Averbode vooral aan de buiten- en binnenversiering ondermeer kapitelen, friezen, fruitstukken, festoenen, rozen, loofwerk, kandelaars, het wapenschild van de abt. Hij kon het echter niet vinden met Jan van de Eynde II en in 1671 werd zijn contract met de abdij opgezegd. In 1667, een jaar voor de instorting van de kruisingpijlers, sloot de abdij met Van der Steen een contract af voor het leveren van beeldhouwwerk in witsteen en ijzerzandsteen:

“alle de feestons binnen de kercke op d'een zyde snyden. decapiteelen soo heel als half te snijden...allen de frise soo heele als halff te snijden...allen tgeene gesneden moet worden aen die letterstucken boven de cleyne booghen, wesende acht in getal, te weten die engels ende fruytasie die daer ter zyden aencomen ende boven op elck eenen mande van fruytasie...alle de vensteren binnen de kercke wel ende correct te snyden, de roesen, fruytasie, frise..” (26).

Blijkbaar moet de spanning tussen de twee meester-beeldhouwers zo hoog opgelopen zijn dat Van den Steen op 24 augustus 1668 – voor de notaris en in aanwezigheid van getuigen – zijn beklag doet over de slechte kwaliteit van het door Van den Eynde geleverde metselwerk en decoratief beeldhouwwerk. Dat beklag heeft waarschijnlijk rechtstreeks

te maken met de ingestorte vieringpijlers eerder dat jaar. Er werd aan de klacht blijkbaar geen gevolg gegeven en Van de Steen bleef werkzaam in Averbode tot 1671. In die vier jaar tijd heeft hij alle beeldhouwwerk van de monumentale voorgevel verwezenlijkt en wat het interieur betreft leverde hij de belangrijkste figuratieve gebeeldhouwde halfverheven friezen alsook een groot deel van het decoratieve beeldhouwwerk. De vier panelen in halfverheven beeldhouwwerk met de voorstelling van de evangelistensymbolen in het koor en de twee bas-reliëfs met de voorstelling van trofee van de abtelijke waardigheid en een allegorie op de kindsheid van Sint-Jan de Doper zijn hoogstwaarschijnlijk van zijn hand (27). Deze laatste reliëfs bevinden zich in de meest westelijk travee van de benedenkerk. Verder is waarschijnlijk al het decoratieve beeldhouwwerk van het koor door zijn team vervaardigd. Volgens zijn kwitanties leverde hij voor de scheibogen van de gewelven de gebeeldhouwde rozen, voor de pilasters de halfgesneden kapitelen, de putti, de fruitslingers en de fruitmanden die enkel de driehoekige frontons bekronen in de overgangstraveeën. Leverde Van den Eynde, volgens kwitantie, slechts twee fruitmanden dan mogen de zeven andere aan Van den Steen toegeschreven worden.

BESLUIT

De case-study van de abdijkerk van Averbode wijst er duidelijk op dat de algemene en bijzondere studie van de barokarchitectuur in Vlaanderen en de voormalige provincie Brabant nog verre van rond is. Diverse ontwikkelingen binnen het domein van de religieuze architectuur gedurende de 17^{de} eeuw kenden een erg verscheiden en lokaal karakter, en kunnen niet louter verstaan worden onder de klassieke noemer ‘barok’. Er vonden innoverende, vormelijke en ruimtelijke experimenten plaats die enerzijds schatplichtig waren aan de traditionele bouwtechnieken en -concepten maar anderzijds onrechtstreeks werden beïnvloed niet alleen door Italiaanse maar hoogstwaarschijnlijk ook door Franse, Engelse, Duitse en Boheemse modellen. De laatgotische traditionele en gilde-gebonden bouwtechnieken bleven hardnekkig doorleven waardoor een vermenging van laatgotiek en barok ontstond. De abdijkerk van Averbode mag als een perfecte illustratie van deze maniëristische mengstijl beschouwd worden.

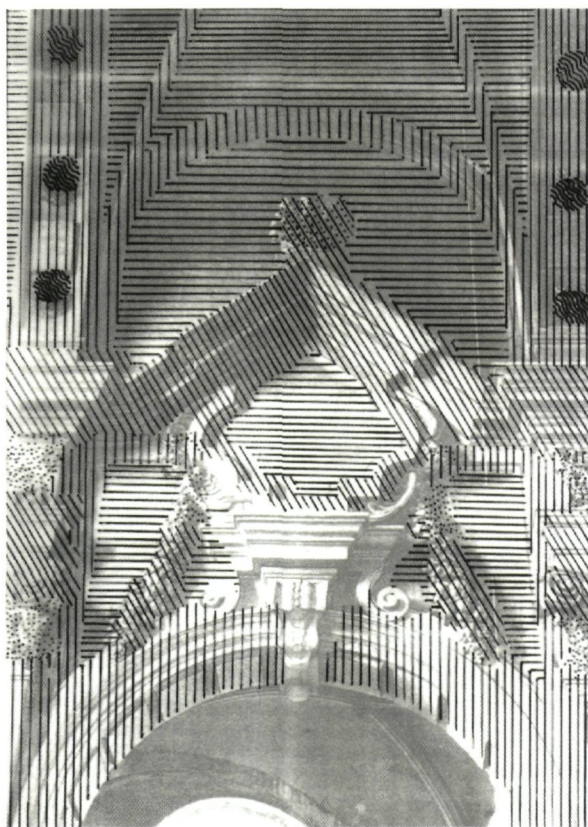
Guido Jan Bral is kunsthistoricus en leidt het kunsthistorisch studie bureau en expertise Guido Jan Bral bvba

EINDNOTEN

- (1) PLANTENGA J.H., *L'architecture religieuse du Brabant au XVII^e siècle*, La Haye, 1926.
- (2) SNAET J., *De norbertijnenabdijkerk van Grimbergen een architectuurhistorisch onderzoek* in *Analecta Praemonstratensia*, dl. LXXV, Averbode, 1999, p. 165-185.
- (3) Bijdrage BRAL G.J. colloquium CERP (*Centre d'études et de recherches prémonstrées*) september 2004, voormalige norbertijnenabdij van Bellelay (Zwitserse Jura).
- (4) BAISIER C. en SNAET J., *Het kerkinterieur ten tijde van de Contrareformatie. Vernieuwing versus traditie*, in *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, 33, 2004, p. 9-38.
- (5) Naar plannen van zijn voorganger Jan David (†1636), legde abt Roelofs de fundamente van de nieuwe abdijkerk. De eerste steenlegging vond plaats in 1635. Deze eerste succesvolle bouwcampagne werd gestaakt in 1665. Abt Ferdinand Vanderhaeghen (†1754) voltooi de kerk tussen 1716 en 1727. De eigenlijke kerkwijding vond plaats in 1725. De rijkelijke binnendecoratie van de abdijkerk werd in 1728-1742 voltooid.
- (6) DE JONGE K., DE VOS A., VAN LANGENDONCK L., VAN RIET S., *Lucas Faydherbe als architect*, in *Lucas Faydherbe 1617-1697*, tentoonstellingscatalogus, Mechelen, 1997, p. 82-90. De voormalige norbertinessenkerk van Onze-Lieve-Vrouw van Leliëndaal in de Bruul te Mechelen (1662-1670).
- (7) PLANTENGA J.H., *op.cit.*, p. 232.
- (8) PLANTENGA J.H., *op.cit.* p. 231
- (9) PHILIPPOT P., VAUTIER D., *L'architecture religieuse baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1620-1760/70*, in PHILIPPOT P., COEKELBERGHS D., LOZE P., VAUTIER D., *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1600-1770*, Sprimont, 2003.
- (10) COEKELBERGHS D., LOZE P., *L'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles et son mobilier*, in *Monographies du patrimoine artistique de la Belgique*, Brussel, 1981; *Lucas Faydherbe 1617-1697*, tentoonstellingscatalogus, Mechelen, 1997, p. 74.
- (11) PLANTENGA J.H., *op.cit.*, p. 183-189.
- (12) PLANTENGA J.H., *op.cit.*, fig. 228-229
- (13) Het betreft de volgende documenten:
 - B60529 'Ontwerp voor de kerk van de abdij van Averbode', ontwerp tekening door Lucas Faydherbe
 - A18089 'Portiek voor de kerk van Averbode', ontwerp tekening door Lucas Faydherbe
 - B60577 'Tekening voor opstand van gevel', ontwerp tekening door Lucas Faydherbe
- (14) SNAET J., *De norbertijnenabdijkerk van Grimbergen, een architectuurhistorisch onderzoek*, in *Analecta praemonstratensia*, dl. LXXV, Averbode, 1999, p. 165-185.
- (15) DE JONGE K., SNAET J., *Vera simmetria, ware proportiel vreemd gebouwd in de 17de eeuw*, in GRIETEN S., *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*, Antwerpen, 2002, p. 113-131 en voetnoot 70: A.LIV.4
- (16) PLANTENGA, *op.cit.*
- (17) PLANTENGA, *op.cit.*, p. 120-122.
- (18) BAISIER C., SNAET J., *art.cit.*
- (19) VAN DIJCK L., Vooronderzoek abdijkerk Averbode, 1998.
- (20) PHILIPPOT P., VAUTIER D., *L'architecture religieuse baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1620-1760/70*, in PHILIPPOT P., COEKELBERGHS D., LOZE P., VAUTIER D., *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1600-1770*, Sprimont, 2003, p. 115-119.
- (21) JANSEN J., JANSSENS H., *Beeldhouwkunst in de Premonstratenzerabdij van Averbode*, Brussel, 1999, p. 237-239.
- (22) Abdijarchief Averbode AAA, reg. 430, fol. 72 – transcriptie in JANSEN J., JANSSENS H., *Beeldhouwkunst in de Premonstratenzerabdij van Averbode*, Brussel, 1999, p. 238.
- (23) COEKELBERGHS D., LOZE P., VAUTIER D., *Biographies des sculpteurs*, in PHILIPPOT P., COEKELBERGHS D., LOZE P., VAUTIER D., *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège 1600-1770*, Sprimont, 2003, p. 937-938.
- (24) JANSEN J., JANSSENS H., *op.cit.*, p. 252-259.
- (25) Brussel, Algemeen Rijksarchief, Notariaat van Brabant, reg. 12156, fol. 181.
- (26) JANSEN J., JANSSENS H., *op.cit.*, transcriptie p.253
- (27) JANSEN J., JANSSENS H., *op.cit.*, onderschriften illustraties 119-124.

AVERBODE: DE RESTAURATIE VAN HET BAROKKE KERKINTERIEUR EN DE HERWAARDERING VAN DE CONTEMPLATIEVE RUIMTE - EEN SYNTHESE

► Schema van het constructief materiaalgebruik



Na de vrij ingrijpende restauratiecampagne van de buitengevels en de bedaking van de kerk in de periode 1970-1978 duurde het geruime tijd vooraleer het vooronderzoek, de dossiervorming en de financiering van de binnenrestauratie rond was. Na een uitvoeringsperiode van bijna drie jaar werd met een academische zitting in september 2002 ook de

campagne voor de binnenrestauratie afgesloten. Door de uitzonderlijke samenwerking van abdijs, architect, uitvoerders (1), specialisten en toezichthoudende overheid werd een uniek project gerealiseerd waarbij een conserverende restauratie werd verweven met een aantal nieuwe ingrepen.

DE INTERIEURRESTAURATIE ALS ONDERDEEL VAN HET GLOBALE CONCEPT

De inbreng van verschillende partijen en zeker ook van de abdij zelf was heel belangrijk bij dit groots opgezette restauratieproject. De architect speelde hierin eerder een rol als centrale coördinator en restauratiearchitect dan als centrale ontwerper. In nauw overleg met de opdrachtgever en met de verantwoordelijke van de Afdeling Monumenten en Landschappen van de Vlaamse overheid werd het project besproken en begeleid, werden de wensen getoetst aan de hedendaagse restauratie-ethiek en vertaald in technische beschrijvingen van uit te voeren werken. Volgens een werktechnische logica werden die werken verdeeld over aparte bestekken. Naast de restauratie van de altaren, de beveiligingswerken, de verwarmingsinstallatie en de nieuwe ingrepen, vormde de restauratie van het kerkinterieur een hoofdbrok in de voorziene werken. Het basisuitvoeringsdossier voor dit gedeelte van het globale project was opgebouwd uit vier grote delen (2):

1. de eigenlijke restauratiewerken met inbegrip van het niet-gepolychromeerde meubilair;
2. de aanvoer, opbouw, aanpassing en demontering van de steigers in dienst van de restauratie van de diverse altaren;
3. de nodige technische ingrepen en logistieke steun bij de nieuwe 21^{ste}-eeuwse herinrichting van de kerk;
4. aanvullende werken op de beveiligingsinstallaties voorzien volgens het ontwerp van de Vlaamse overheid zelf.

BEWARINGSTOESTAND VAN DE INTERIEURAFWERKING

Het historisch onderzoek en de diverse vooronderzoeken (3) wezen uit dat het gebouw een zeer heterogene constructie heeft:

- pijlers en bogen uit ruw bewerkte steen van Gobertingen;
 - baksteenmetselwerk voor de overkluizing van de gewelven en voor het (opvul)parement van de muren;
 - bruine ijzerzandsteen, eveneens ruw gefrijnd, voor lijstwerk en grote ornamenten;
 - beige stucwerk met zeer fijn granulaat voor kleinere ornamentiek;
 - lindehout voor de rozetten op de gewelfribben;
- Lokaal werd lood aangetroffen bij de verwerking



▲
Steekproeven op
een vruchtenkrans
(foto B.O.A.)

van complexe ornamenten. Om dit geheel van diverse materialen een uniform karakter te geven werd oorspronkelijk (behalve op de fijne ornamentiek) een dunne geborstelde kalklaag aangebracht. Nadien kwam de eigenlijke afwerking met een 'beige' kalkverf over alle onderdelen. Opmerkelijk is dat er in de allereerste afwerking een kleurnuance bestaat tussen het koor en de rest van de kerk: de afwerking in het koor werd licht oker bijgekleurd. De vlakke delen zijn hierbij lichter gekleurd dan de ornamenten. De latere overschilderingen gebeurden steeds met dezelfde traditionele techniek in een uniforme monochroom witte of beige kleur. De onderlinge samenhang tussen de verschillende pleister- en kalkwitsellagen was goed. De hechting van het lagenpakket aan de drager daarentegen stelde plaatselijk grote problemen omdat de afwerking uitermate slecht hechtte aan de ijzerzandsteen. De adhesie aan baksteen, witsteen en stucwerk bleek dan weer gemiddeld tot goed.

RESTAURATIE VAN DE INTERIEURAFWERKING

Omdat de bewaringstoestand van het oppervlak goed was, kon een reiniging volstaan. Alleen op sommige plaatsen moesten loszittende witsellagen verwijderd worden, zonder beschadiging van de te behouden lagen. Kapitelen, medaillons en andere decoratieve onderdelen werden in de mate van het mogelijke blootgelegd tot op de originele afwerkingslaag. Kleine barsten, gaten en lacunes werden ingevuld met een kalkmortel. Nadien volgde de af-



▲ Detail van de wanddecoratie, na vrijlegging (foto B.O.A.)



► Engelenhoofden, na vrijlegging (foto B.O.A.)

werking in drie opeenvolgende behandelingen: een laag kalkwater gevolgd door opnieuw een laag kalkwater en een kalkwitsellaag en tot slot een herneuring van de laag kalkwater en de kalkwitsellaag eventueel aangevuld met enkele pigmenten. Deze behandeling gaf de nodige voldoening voor alle oppervlakken met uitzondering van bepaalde zones in ijzerzandsteen. Het grote verschil in porositeit van de ondergrond en de gevoeligheid van het afwerkingsysteem aan deze verschillen gaf aanleiding tot zeer donkere vlekvorming. Er werd geen oplossing bereikt door het opnieuw aanbrengen van een bijkomende laag, noch met een langere droogtijd,



▲ Detail met engelenhoofden, na afwerking (foto B.O.A.)

noch met het toevoegen van pigmenten. Uiteindelijk werden enkele bijkomende testen uitgevoerd: er werden proefvlakken geplaatst waarbij een dikkere kaleilaag werd aangebracht om een gelijkmatigere porositeit te bekomen, waarbij een kalkverf werd gebruikt en waarbij lokaal een waterdampdoorlatende hechtlaag werd toegepast. Na voldoende droging bleek alleen bij het laatste proefvlak geen duidelijke vlekvorming op te treden.

De restauratiewerken werden in twee fasen gerealiseerd, gescheiden door een grote stofwand. Zo konden de eucharistische vieringen ondertussen zonder probleem plaatsvinden.

EEN LOKAAL STABILITEITS-PROBLEEM TIJDENS DE WERKEN

Tijdens de werken werden enkele scheuren opgemerkt in de gordelbogen van het koor en werd er vastgesteld dat enkele sluitstenen in het koor behoorlijk los zaten. Toen bovendien bleek dat er zich een afscheuring voordeed in de gewelven boven de ramen, was het nodig de situatie te laten onderzoeken door een gespecialiseerd studie bureau. Een grondige krachtenanalyse wees uit dat de scheuren



▲ Detail van de koorzone met hoofdaltaar (foto B.O.A.)



▲ Detail van de consolidatie-ingreep aan het dakgebinte (foto B.O.A.)

allicht het gevolg waren van een nieuwe evenwichtstoestand, ingetreden na een korte periode van tijdelijke instabiliteit tijdens de (uitgebreide) steenvervanging van enkele steunberen tijdens de buitenrestauratiewerken (1970-1978). Hierdoor werd de druklijn naar de top van de boog verschoven en verkleinde de horizontale spatkracht. Anderzijds bleek de vervormbaarheid van het systeem van geknikte stalen trekkers te groot om barstvorming in de gewelven te verhinderen.

De voorgestelde consolidatiemaatregelen waren tweeledig. Een eerste ingreep bestond erin de openstaande voegen in de gordelbogen op te vullen om een degelijke krachtsoverdracht mogelijk te maken en de loszittende onderdelen te verankeren om het uitschuiven te beletten.

Bij de tweede ingreep werden de bestaande metalen trekkers aangepast en zonder knik verbonden met de houten spanten. Bijkomend was het nodig de dakspanten te verstijven door middel van extra verticale stijlen. Hierdoor kon de doorbuiging van de onderste trekker verlaagd worden van 32 mm tot 12 mm. Voor deze bijkomende werken werd een aanvullende restauratiepremie aangevraagd en nog tijdens de werf verkregen.

RESTAURATIE VAN HET NIET-POLYCHROME KERKMEUBILAIR

Van het gepolychromeerde kerkmeubilair of de altaren, werden binnen de algemene aanneming uitsluitend de gedeelten in marmer gereinigd en hersteld. Grotere lacunes werden aangevuld met een imitatiepasta op basis van epoxy. Al de overige werken werden onder toezicht van het KIK door diverse specialisten uitgevoerd (zie verder in dit nummer)

Het niet gepolychromeerde kerkmeubilair werd vergast, licht opgeschuurd, gereinigd, lokaal verhard en opgeboend. Loslatende delen werden verlijmd, ontbrekende repetitieve elementen werden gereconstrueerd met dezelfde houtsoort, kleine aanvullingen gebeurden met een mengsel van houtmeel en houtlijm. De weinige ontbrekende unieke stukken werden niet hermaakt. Van de preekstoel werd de rand van het klankbord in lindehout grotendeels gereconstrueerd met een moduleerpasta en aan de achterzijde verstevigd met een niet zichtbaar houten kader.

Voor de verguldingen waren in het uitvoeringsdossier fixaties en retouches voorzien door middel van



▲ Detail van het
marmerstuc
in de portalen
(foto B.O.A.)

▼ Detail van het
koorgestoelte
(foto B.O.A.)



mixturenvergulding of goudverf. Tijdens de werf werd vastgesteld dat het merendeel van de verguldingen nog in zeer goede staat verkeerde en daar volstond de voorziene behandeling. De verguldingslagen op de vlammen van het hoogbarokke koorgestoelte van Octavius Herry en het bladkoper op de beide deuren in het hoogkoor waren er slechter aan toe: respectievelijk afschilfering en oxidatieverschijnselen. Gezien het grote contrast met de overige verguldingen en met het naastliggende koperwerk van kaarsenhouders, kelken en kandelaars, werd uiteindelijk de weliswaar controversiële optie weerhouden om deze delen respectievelijk te hervergulden in combinatie met patineretouche en met nieuw koperblad te beleggen.

GLAS-IN-LOODRAMEN

De restauratie van de glas-in-loodramen bleef beperkt tot de vervanging van enkele gebroken kalibers, maar verdient een aparte vermelding vermits de oorspronkelijke keuze voor glas in een witte en lichtgroene tint was ingegeven door het paarlemoeren effect dat men wilde bekomen op de binnenbekalking. Het bijzondere lichteffect maakt de ruimte bovendien groter en laat de ingetogen maar toch overvloedige ornamentiek nog beter tot zijn recht komen. Vooral bij valavond baadt de kerk in een gloed van sacraliteit en bezinning.

DE 18^{DE}-EEUWSE TOEVOEGINGEN

Eind 18^{de} eeuw werd de kerk in belangrijke mate verfraaid. Enkele kunstenaars uit Duitsland en Nederland werden ingehuurd voor de werken in kunstgips. In deze periode werd ook de primitieve vloer (4) volledig vervangen door een prachtige nieuwe vloer in witte, zwarte en grijs gevlamde marmer. Het opmerkelijk kunstige patroon werd vermoedelijk ontworpen door Cornelis Lowies (5). Voor de restauratie ervan werd naar een maximaal behoud gestreefd. Door de inbreng van het verwarmingssysteem werden verschillende tegels gelicht, die herbruikt konden worden. Als vervangstenen werden *noir de Mazy*, *blanc de Carrara* en *gris des Ardennes* gebruikt na zorgvuldige selectie in functie van de precieze locatie.

Het glanzend gepolijst pleisterwerk, uitgevoerd in de *scagliola* (marmerstuc) of *stucco lustro*-techniek werd in Averbode uitgevoerd door de Beierse kunstenaar F.A. Bader in de periode 1772-1774. (6).



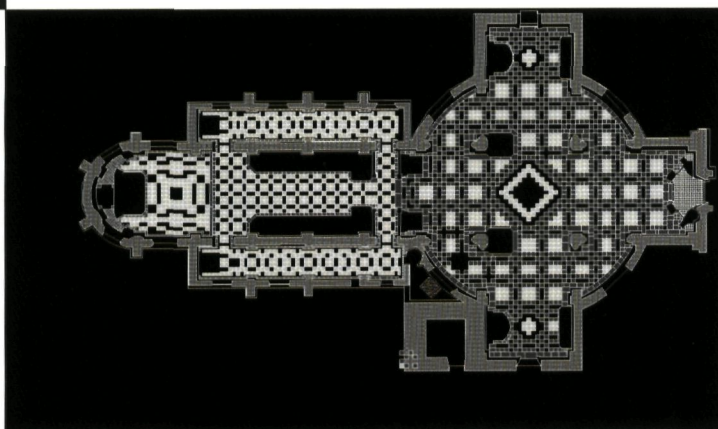
Volkskerk met opbouw van een nieuw podium en verwarmingskanalen (foto B.O.A.)

Hij signeerde zijn werk door een opschrift aan het noordelijke zijaltaar. Het opbouwen van imitatiemarmer uit gekleurd stucwerk is een techniek die in Duitsland en Italië in de barokperiode grote opgang vond, maar bij ons minder toegepast werd. De kleine lacunes werden aangevuld met gips en met behulp van een retoucheschildering geïntegreerd. Op de zwarte plinten in kunstgips werd eerst getracht zoveel mogelijk zouten te extraheren met behulp van kompressen op basis van pulp van krantenpapier. Nadien werden ze herhaaldelijk ingestroken met lijnolie en drooggewreven tot een zekere egaliteit bekomen werd in het licht glanzend effect. De marmerimitatieschildering achter het hoofdaltaar is een schildering op waterbasis die bijgevolg moeilijkheden opleverde bij de reiniging. De imitatie van grijze *rouge royal* werd eerst afgedekt met Japans papier, verder behandeld met plexigum en gom en licht geretoucheerd met aquarel. Een fixatie werd niet uitgevoerd vermits de schildering zelf stabiel was en zelfs het gebruik van een fijne borstel schade dreigde aan te richten.

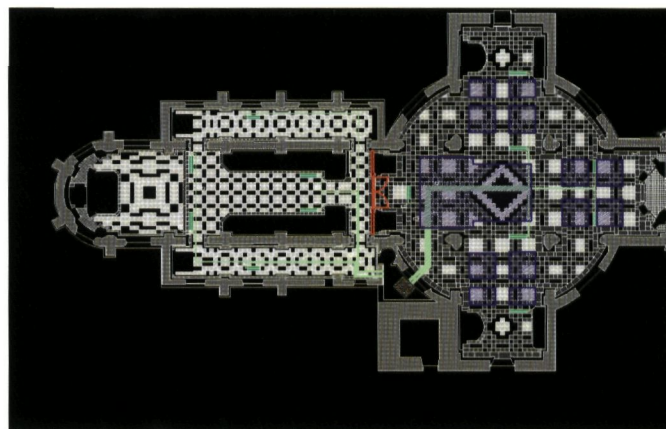
HET NIEUWE VERWARMINGS- EN VERLICHTINGSSYSTEEM

Dankzij haar ruime internationale contacten had de abdij kennis genomen van de onder andere in Duitsland al verschillende jaren bekende hedendaagse systemen voor kerkverwarming. Uit literatuurstudie en uit simulatiestudies in kerkgebouwen in Nederland blijkt dat men algemeen kan stellen dat dergelijke gebouwen beter verwarmd worden dan niet verwarmd. Bij het toepassen van een geschikt verwarmingssysteem zal de kans op condensatie immers gevoelig dalen (7). Een Ministeriële Omzendbrief van 2002 (8) hekelde de vaak voorkomende situatie waarbij oude of nieuwe verwarmingen volkomen onoordeelkundig werden geïnstalleerd met ernstige gevolgen voor het aanwezige cultuurbezit. Rekening houdend met de ideale bewaringsomstandigheden van kunstvoorwerpen en met de hedendaagse comforteisen kan men volgende tabelwaarden (9) als aanbeveling aanhouden:

Eigenschap	Eenheid	Onderwaarde	Bovenwaarde
Binnenluchttemperatuur	°C		12 tot 19
Basistemperatuur	°C	5	8 tot 10
Relatieve vochtigheid	%	45 tot 50	60 tot 75
Dagelijkse verandering RV	%		10
Jaarlijkse verandering RV	%		30
Opwarmingssnelheid	K/h		1 tot 2
Luchtsnelheid binnen	m/s		0,1 tot 0,3
Inblaasttemperatuur	°C		Binnenluchttemperatuur + 25 tot 45
Inblaassnelheid	m/s		2
Vloertemperatuur	°C		25 tot 28



▲ Het vloerpatroon
vóór restauratie
(tekening B.O.A.)



▲ Het vloerpatroon
na restauratie
met nieuwe podia,
hekwerk en ver-
warmingsinstallatie
(tekening B.O.A.)

Een relatief nieuw Duits systeem (10) voldoet aan deze karakteristieken en laat een comfortabel en multifunctioneel gebruik van de kerk toe zonder aan de bestaande historische inrichting al te grote wijzigingen aan te brengen. Bij de voorgestelde verwarmingsinstallatie gebeurt de warmtetransmissie

▼ Het gewelf met
nieuwe verlichting:
eindresultaat
(foto B.O.A.)



naar de kerkruimte door warmtestations in convectorputten met geforceerde ventilatie. De warmtestations worden als kant-en-klaar bouwdeel geleverd zodat ze zonder bijzondere moeilijkheden in de grond geplaatst en aangesloten kunnen worden op de toevoerleidingen voor warm water. Er zijn noch gemetselde kamers, noch fundamenteen noodzakelijk. Elk station bestaat uit een compact omhulsel uit edelmetaal in gelaste uitvoering (al dan niet geïsoleerd), waarin de geluïdsdemper, de regelbare ventilatoren, de nodige filters en warmtewisselaars worden ondergebracht. Het warmtestation is compleet met luchtrooster uit smeedijzer uitgerust. Omdat de warmtestations zowel lucht aanzuigen als uitblazen, wordt een optimale en gelijkmatige verdeling van de warmte bereikt. Speciaal ingerichte coanda-mondstukken in het toevoerluchtbereik zorgen voor een uiterst gelijkmatige luchtuitvoer uit het roosteroppervlak, zodat er ook een gelijkmatige temperatuurverdeling in het hoogteprofiel van de kerk bereikt wordt (11). De warmtestations zijn geluidsarm en het voorgestelde systeem waarborgt een spaarzame warmte-exploitatie: de temperatuurverandering bij warmtetoever, en indien noodzakelijk bij warmteafvoer, is tussen 0,5 en 2,5 K/h instelbaar.

Wat de verlichting betreft werd hoofdzakelijk gekozen voor functionele armaturen en bijhorende lampen die de aandacht niet zouden afleiden van de ruimtelijke en sculpturale kwaliteiten van het interieur. Alleen voor de zone boven het nieuwe volksaltaar verkoos de abt vier meer uitgewerkte hedendaagse armaturen, geïnspireerd op de traditionele kroonluchter. Deze armaturen werden ontworpen in samenhang met het nieuwe altaar, de dienstmeubelen en het nieuwe koorhekken.

Om het onderhoud van het kerkinterieur in de toekomst zoveel mogelijk te beperken, werden twee ingrepen voorzien. Altaarkaarsen en lichterkaarsen (die ongeveer 15 mg roet per branduur produceren) werden vervangen door offerkaarsen, offerlichten en noveenkaarsen (respectievelijk 0,8-0,5 en 0,1 mg roetproductie). Bovendien werden ze geplaatst in een nieuwe staander met ingebouwde luchtafzuiginstallatie zodat zo weinig mogelijk restproduct in de binnenatmosfeer terecht kan komen.

ALGEMENE BEVEILIGINGSWERKEN

Voor de uitvoering van een brandblusinstallatie (sprinklers, droge stijgleidingen, rookdetectors) op de zolders van de kerk en in de toren, deed de kerk-

fabriek een beroep op de afdeling Monumenten en Landschappen van de Vlaamse overheid. Ook de antidiefstal alarminstallatie werd binnen dit kader uitgewerkt. Tegelijk werden binnen het restauratiedossier de nodige aanvullende ingrepen voorzien zoals de compartimentering van de toren, brandwerende binnendeuren en luiken, de nodige aansluitingen en leidingdoorvoeren.

Marc Vanderauwera is ir. architect en *Master in Conservation*. Hij werkt als projectleider restauratie bij het Brussels Ontwerpbureau voor Architectuur (B.O.A.).

Opdrachtgevers

De kerkfabriek Sint-Jan de Doper & de abdij der Norbertijnen van Averbode vzw
Ulrik E.G. Geniets (†), abt en Guido Vochten, provisor

Architecten

- Studie van de restauratie en algemene coördinatie studies:
Arch-I, Berchem
Herwig Hermans, opdrachthouder
Rudy Mertens, projectcoördinator
- Werfopvolging en algemene coördinatie uitvoering:
Arch-I - B.O.A., Brussel
Johan Van Dessel, architect-stedenbouwkundige
Patrick Vonck, architect
Marc Vanderauwera, ir. architect -
Ms. in conservation, projectleider
Guido Jan Bral, kunsthistoricus lic.

Vooronderzoeken kerkinterieur

Linda Van Dijck
Support-Surface

Hoofdaannemers restauratie kerkinterieur

- Restauratie van het kerkinterieur:
Building nv, Herentals
Ir. Ronny Claes, gedelegeerd bestuurder
Ing. Bert Van den Brande, werfleider
Inschrijvingsbedrag:
49.930.916 bef excl. btw
- Stellingbouw restauratie altaren:
Betotec bvba, Berchem
Ir. Luc Goormans
Inschrijvingsbedrag:
2.726.810 bef excl. btw

Beveiligingswerken

Antidiefstal- en brandblusinstallatie
Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap:
Rob Buelens

Kerkverwarming

Mahr

Onderaannemers restauratie kerkinterieur

Restauratie pleisterwerken en schilderwerken:
De Witte bvba, Nieuwkerken-Waas
Restauratie niet gepolychromeerd kerkmeubilair:
Lambrix J.M., Tongeren
Begassen van het meubilair:
Ondes, Lokeren
Verhuizing van kunstvoorwerpen:
Mobull, Vilvoorde
Herstellingen glas-in-loodramen:
Glaswerken Mortelmans, Wilrijk
Standzekerheidsstudie gewelven:
Tri-Consult nv, Halen
Injectie gordelbogen:
Eric Batens, Rupelmonde
Verstevigingsconstructie zolders koor:
De Neef Engineering, Heist-op-den-Berg

Toezichthoudende en betoelagende overheid

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap:
Anna Bergmans
Provincie Vlaams Brabant:
Norbert Van den Hove
Stad Scherpenheuvel-Zichem

Bijkomend advies tijdens de restauratiewerken

Walter Schudel, K.I.K.

EINDNOTEN

- (1) Opmerkelijk is dat de algemene aannemer Building nv beroep deed op dezelfde werfleider, Bert Vandenbrande, als 25 jaar voordien bij de buitenrestauratie.
- (2) Administratief werden het eerste, derde en vierde deel samen in 1 lot aanbesteed, het tweede deel werd het onderwerp van een apart lot.
- (3) Het vooronderzoek naar de interieurafwerking werd uitgevoerd door VAN DIJCK L., *Averbode Abdijkerk. Vooronderzoek naar diverse interieuronderdelen*, onuitgegeven onderzoeksrapport, 1994. Een behandelingsvoorstel werd uitgewerkt door SUPPORT-SURFACE, *Averbode, abdij, baptistenkerk, binnenbepleistering en -afwerking behandelingsvoorstel*, onuitgegeven onderzoeksrapport, 1994.
- (4) Opgebouwd uit *lapide Alvenensi*; zie: archief van de abdij van Averbode (AAA), I, reg. 168, p.64-65 en reg. 237 fol. 94; geciteerd in LEFEVRE P., *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Extrait de la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1936-1937).
- (5) BRESSELEERS L.J., *De abdijkerk van Averbode*, Averbode, 1986, p. 43.
- (6) Archief van de abdij van Averbode (AAA), I, reg. 168, notes de Salé, p.121; geciteerd in LEFEVRE P., *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode aux XVIIe et XVIIIe siècles* (Extrait de la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1936-1937).
- (7) SCHELLEN H.L., *Klimaatbeheersing in Monumentale Kerken*, onuitgegeven onderzoeksrapport, 2003, p. 9.
- (8) Omzendbrief ML/11 van 19 november 2002 betreffende de kerkverwarmingen van beschermde monumenten, verschenen in het Belgisch Staatsblad op 20.12.2002.
- (9) SCHELLEN H.L., *Klimaatbeheersing in Monumentale Kerken*, onuitgegeven onderzoeksrapport, 2003, p. 34.
- (10) Mahr©.
- (11) Er zijn zelfs installaties bekend waarbij het verschil in temperatuur op een hoogte van 2 m en een van 20 m slechts 2°C bedraagt.

Linda Van Dijck

DE RESTAURATIE VAN HET HOOFDALTAAR EN DE HOUTEN GEPOLYCHROMEERDE BAROKALTAREN IN DE SINT-JAN-BAPTISTKERK IN AVERBODE

►
Het fixeren van de
matte verflaag
(foto J.-A. Glatigny)



In de periode 2000 tot 2004 werden er door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium zeven altaren geconserveerd en gerestaureerd in de Sint-Jan-de-Doperkerk, gelegen in de abdij van Averbode en tevens parochiekerk. De interventie sloot aan bij de volledige binnenrestauratie van de kerk door het architectenbureau BOA. Een eerste verkennend vooronderzoek naar de opbouw en de bewaringstoestand van een aantal interieurelementen werd uitgevoerd in 1996. In dit artikel wordt ingegaan op de historie van de altaren en op de uitgevoerde restauratie.

In de kerk zijn, naast ander waardevol kerkmeubilair in onbeschilderd hout en marmer, zeven barokke polychrome altaren aanwezig, samengesteld uit verschillende materialen, maar met het uitzicht van diverse marmersoorten. De marmeren onderdelen van de altaren werden eerder al gereinigd in het kader van de algemene interieurrestauratie. De behandeling van de elementen in polychroom hout en stucmarmer werd in een afzonderlijk dossier toevertrouwd aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te Brussel, dat op zijn beurt de werken liet uitvoeren door gekwalificeerde restaurateurs, deels verbonden aan de eigen instelling, deels op zelfstandige basis. De totaliteit van de werken werd gefaseerd in twee campagnes. De altaren werden verdeeld in percelen, die na offertevraag aan verschillende uitvoerders werden toevertrouwd.

De restauratie van de twee schilderijen in de altaren van Pieter I Scheemaeckers maakte geen deel uit van de opdracht. Ze werden wel in dezelfde periode gerestaureerd door Florence Lahaut in opdracht van de abdijgemeenschap.

Net zoals bij het totstandkomen van de altaren in de 17^{de} en 18^{de} eeuw, vereiste de restauratie van de barokke meubels een nauwe samenwerking tussen diverse specialisten: conservatie/restauratie, laboratoriumonderzoek, fotografie, archiefstudie...

ALGEMENE UITGANGSPUNTEN VOOR DE CONSERVERING VAN HET BESCHILDERD HOUT

De ingreep had tot doel om het monumentale beeldhouwwerk in zijn huidige toestand te bewaren en aan het geheel door reiniging een esthetische meerwaarde te geven. Het ging dus in de eerste plaats om conservatie waarbij de integriteit van het kunstwerk zoveel mogelijk werd gerespecteerd. De principes van een strikte conservatie/restauratie ingreep met de kleinst mogelijke interventie werd hier toegepast op monumentaal beeldhouwwerk. Met deze modelwerf wilde het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium de verantwoordelijken voor gelijkaardige projecten ondersteunen bij hun keuze voor een minimale interventie. Deze optie staat diametraal tegenover de ingrijpende aanpak van de renovatiepraktijk die erin bestaat om altaren volledig nieuw te overschilderen, al dan niet als herneming van de laatst zichtbare polychromie of op basis van getuigen van vroegere afwerkingslagen. Die werkwijze gaat immers volledig voorbij aan de historische, technische en tactiele kwaliteiten van oude afwerkingslagen.

▼ Twee parende houtaantastende insecten (anobium punctatum) op de rechter vrijstaande zuil van het Sint-Jan-de-Doperaltaar (foto A.-S. Augustyniak)



Het spreekt echter voor zich dat de behandeling van deze altaren een specifiek geval is. De methode is dus niet zonder meer veralgemeenbaar of te transponeren op ander meubilair.

Consolidatie

De houten drager werd gesaneerd en hersteld. De conservatie/restauratie van de verflagen bestond uit het reinigen, retoucheren (grondlaag en verflaag) en het beschermen van de huidig zichtbare polychromie. Schrijn- en beeldhouwwerk waren door begassen reeds ontsmet tijdens de binnenrestauratie van het kerkgebouw, maar die behandeling bleek niet afdoende. Er was geen preventief product aangebracht en plaatselijk waren er in het lindehout opnieuw kevers actief. Aangezien er tevens grote delen van het lindehout verstevigd moesten worden, werden ontsmetten en verharden gecombineerd in één oplosmiddel: acrylaathars in white spirit als verharder, gemengd met het insectendodend middel per- of deltamethrine. Op gezonde delen werd ter voorkoming van nieuwe aantasting alleen permethrine in white spirit aangebracht. Oude bevestigingen in aangetast hout en metalen (voornamelijk ijzeren) elementen die de vasthechting van bepaalde onderdelen verzekeren, werden zo veel mogelijk behouden en indien nodig versterkt door het monteren van metalen banden (galvaniseerd of uit messing). De bestaande metalen onderdelen van de verankeringen werden geconserveerd. Het gecorrodeerde metaal werd geborsteld en kreeg een roestwerende bescherm laag. Volledig onbruikbaar geworden metalen bevestigingen werden vervangen door messing of inox vijzen. Attributen die in de handen van de personages geschoven werden, werden bijkomend gezeurd met een nylon draad. Gebroken elementen werden gelijmd

▼ Consolidatie
(foto J.-A. Glatigny)





▲
Master Modell Paste
(foto J.-A. Glatigny)

met dierlijke huidenlijm of met polyvinylacetaat emulsie (witte houtlijm). Indien er een zekere afstand moest overbrugd worden, werd houtmeel als vulstof toegevoegd.

Aan een aantal kleine fragmenten ontbraken er stukken. In principe werden ontbrekende elementen niet bijgemaakt behalve wanneer lacunes het repetitieve karakter van ornamenten doorbraken. Er werd gewerkt met een hout-imiterende epoxyhars. Structurele opvullingen, nodig om gebroken fragmenten terug in elkaar te passen en weer op hun oorspronkelijke plaats te bevestigen, gebeurden met hetzelfde epoxyhars. Dat werd ook gebruikt om brede barsten op te vullen of verlijmingen te ondersteunen. Na polymerisatie kon de vorm bijgesneden worden met kleine gutsen. Om een bufferzone te creëren tussen het originele hout en het epoxyhars, werd de holte in het aangetaste hout eerst bijgevuld met houtmeel, gebonden met polyvinylacetaatemulsie.

Aangezien in de afwerkingslagen verschillende verfsoorten voorkomen met specifieke optische kwaliteiten (mat-glanzend, glad-korreilig...), werd er gekozen voor een reeks fixeermiddelen, aangepast aan de verschillende ondergronden en aan het type van het schadebeeld. Een mengsel van bijenwas en damarhars, verwarmd met behulp van een spatel was ideaal voor het vasthechten van de schilfers in de verguldingen. Polyvinylacetaatemulsie, aangelengd met water en enkele druppels tensioactieve stof bleek zeer geschikt voor het kleven van dikke opstaande schilfers in de matte partijen. De schilfers werden voorbevochtigd met water en ethanol en aangedrukt met een verwarmde spatel. Vishuidenlijm is meer viskeus maar drong beter door onder minder sterk opstaande schilfers dan het polyvinylacetaat. Ten slotte werden er voor de matte opper-



vlakken verschillende celluloselijmen aangewend, al dan niet gemengd met polyvinylacetaat, voor kleinere afschilferingen.

Reiniging

Alle altaren waren bedekt met een dikke laag stof en vuil. Bij het begin van de werken werden ze van boven naar beneden volledig met zachte borstels en

▲
Sint-Jan-de-Doper
vóór, tijdens en na
het aanwerken van
de ontbrekende
vingers
(© KIKIRPA)



▲ Ontstoffing van de bekroning van het Sint-Jan-de-Doperaltaar (foto A.-S. Augustiniak)



▲ Retouches in de vergulding (foto J.-A. Glatigny)

brede penselen ontstoft met behulp van een stofzuiger. Deze eerste oppervlakkige reiniging onthulde meestal een dieper ingedrongen onregelmatige vervuiling. Een meer doorgedreven reiniging was dan noodzakelijk om aan het geheel een homogener uitzicht te verlenen.

Er waren verschillende categorieën van te reinigen oppervlakken: matte witte of beige steenimitaties, geverniste marmerimitaties en matte verguldingen. De poreuze en matte lichtgrijs geschilderde oppervlakken waren zeer gevoelig aan water en aan alle solventen. Daarom werden deze verflagen in eerste instantie droog gereinigd met gommen en latex sponzen die gebruikt worden voor reiniging na brandschade; daarna werden plaatselijk vochtige watten gebruikt (gedemineraliseerd water en neutrale zeep). Voor kleine oppervlakken werd soms met saliva gewerkt. Hardnekkige vlekken werden gegomd met glasvezelstaafjes. De zwarte marmerpartijen werden met vochtige doeken of watten met

gedemineraliseerd water gereinigd. Voor hardnekkiger vuil werd een kleine concentratie EDTA toegevoegd. Om de watergevoelige mattering niet aan te tasten werd de vergulding gereinigd met white spirit. Het wegnemen van verdonkerde vernissen en plaatselijke overschilderingen werd per altaar uitgewerkt.

Integratie van lacunes

De meest storende leemten of de leemten waarin de houten drager zichtbaar was, werden opgevuld tot op het niveau van de bestaande beschildering. Er werd gebruik gemaakt van een traditionele preparatie van dierlijke lijm, krijt en gedemineraliseerd water. Voor het vullen van de leemten in sommige witte matte verflagen werd een mengsel op punt gesteld dat soepel was, omkeerbaar, dat een zeer mat uitzicht had, nauw aansloot bij het uitzicht van de te conserveren verflaag en makkelijk te verwerken was: holle glaskogeltjes, krijt, methylcellulose, water en ethanol.

De kleurretouches gebeurden alleen op invullingen en in slijtagevlekken, met lichtechte pigmenten in een niet vergelend bindmiddel, dat oplosbaar en dus omkeerbaar blijft. Een groot aantal testen werd uitgevoerd met producten die zelf een mat uitzicht hebben. Het beste resultaat werd bekomen met aquarel of met een mengsel van lichtechte droge pigmenten in acrylaathars in ethanol. Om het matte uitzicht te verhogen kunnen aan dit mengsel holle glaskogeltjes toegevoegd worden. De aanvullingen met epoxyhars werden bijgeschilderd met acrylverf. Vroeger reeds getinte leemten en sleetvlekken in het goud kregen een eindlaag van mica goud, gebonden met acrylaathars in ethanol. Bijge-

▼ Het opvullen van de leemten (foto J.-A. Glatigny)





▲
Het altaar van de
Heilige Norbertus
in de steigers
(© KIKIRPA)

maakte elementen in de vergulde partijen werden verguld met 24 karaats goud op een gepigmenteerde oliehoudende mixtion. Een dunne lijmlaag verleent aan het nieuwe goud een matter uitzicht dat aansluit bij het uitzicht van het oude goud.

Bescherming

De matte verflagen en de gematteerde vergulding kregen geen extra eindlaag opdat hun textuur behouden zou blijven. Op de marmerschilderingen werd een vloeibaar laagje microkristallijne was aangebracht, aangelengd met white spirit. De zwarte marmerschilderingen kregen een laag gepigmenteerde boenwas.

Na de behandeling en in afwachting van de demontage van de stelling, werden alle beelden apart verpakt. Sommige attributen konden pas herplaatst worden tijdens het demonteren omdat er buizen in de weg zaten. Deze onderdelen werden gevonden achter het altaar of waren in stukken gebroken. De werken gebeurden in principe ter plaatse. Het demonteren en transporteren van onderdelen werd zoveel mogelijk vermeden om bijkomende schade te voorkomen. Slechts enkele onderdelen werden na overleg met alle partijen behandeld in het atelier van de restaurateur.

Documentatie

Naast de verslaggeving van de conservatie/restauratie-ingreep werd er uitgebreid aandacht besteed aan historische en materieel-technische documentatie. Het ter plaatse bewaarde abdijarchief is goed ontsloten en deels gepubliceerd. Kunsthistorica Linda Van Langendonck maakte transcripties van alle documenten met betrekking tot de altaren. Vaststellingen in situ met betrekking tot de materiële geschiedenis werden gedaan door de verschillende restauratoren. De bemonstering en de laboratoriumanalyses waren voor rekening van het KIK. De volledige documentatie bestaat uit een tekstvolume per altaar of altaren van hetzelfde kunstenaarsatelier en één of meerdere mappen met de fotografische documentatie door de KIK-fotografen en restaurateurs en de grafische documentatie van de bewaringstoestand.

De gedegen technische kennis over barokke afwerkingslagen staat in België nog in de kinderschoenen. Aan elk nieuw conservatie/restauratie project van dergelijke omvang zou een onderzoeksluik moeten gekoppeld worden zodat er verder kan gebouwd worden aan een interdisciplinaire gegevensbank, waardoor het mettertijd mogelijk zal worden om antwoorden te formuleren op het grote aantal vragen die voorafgaande deelonderzoeken hebben opgeworpen.

HET HOOFDALTAAR UIT DE 18^{DE} EEUW. EEN SUBTIEL SAMENSPEL TUSSEN MATERIAAL EN IMITATIE

Het hoofdaltaar is vervaardigd in een combinatie van marmeren en houten onderdelen en bevindt zich tegen de oostelijke wand van het koor. Het leidt de blik van de gelovigen omhoog, van een groep van drie verbaasde apostelen rondom een lege graftombe, langsheen de Tenhemelopneming van Maria tot aan de Heilige Drievuldigheid onder een met een kruis bekroonde wereldbol. Langs weerszijden van de portiek, boven de gebronsde zijdeuren, ziet men de figuren van Johannes de Evangelist en van Koning Salomon die de lof zingen van de Heilige Maagd. Het geheel werd uitgevoerd in Lodewijk XV-stijl. De altaartafel is een latere toevoeging in dezelfde stijl. De totale hoogte bedraagt ongeveer 18,5 m.

De onderbouw van het portiekaltaar bestaat uit echte marmerpanelen, maar de architectuur boven de brede vooruitspringende kroonlijst is opge-



bouwd uit gepolychromeerd hout, beschilderd met marmerimitaties die bijna niet te onderscheiden zijn van de echte. De houten figuren in de altaarbekroning zijn wit geschilderd en imiteren zo witte steen of marmer. Daarnaast zijn er ook nog een aantal vergulde accenten, voornamelijk stralen en vlammen. De huidig zichtbare polychromie is een 19^{de}-eeuwse herneming die, net zoals de oorspronkelijke polychromie, zo getrouw mogelijk de kleuren en tekeningen van de marmersoorten in de onderbouw volgt.

Met uitzondering van de bekronende wereldbol, waar een urgentie-ingreep gebeurde net vóór de afbraak van het steigerwerk van de algemene interieurrestauratie (januari 2002), maakte de behandeling van dit altaar deel uit van de tweede interventiecampagne vanaf 29 september 2003 tot eind juni 2004. De werken werden verdeeld in percelen en na offertevraag toegewezen aan twee gespecialiseerde conservatoren/restauratoren, die om de homogeniteit van het geleverde werk te bevorderen, samen met een derde collega een team vormden voor de behandeling van de totaliteit van het hou-

ten beeldhouwwerk. De beschreven conservatie- en restauratiewerken slaan enkel op de volledig in polychroom beeldhouwwerk uitgevoerde altaarbekroning en op de houten onderdelen, geïntegreerd in de onderbouw van het altaar. Het marmer was reeds bij de algemene interieurrestauratie gereinigd. De beschrijving van de verschillende marmersoorten wordt in één van de volgende hoofdstukken besproken aangezien de in het abdijarchief bewaarde teksten de volledige ontstaansgeschiedenis van het monumentale altaar belichten vanaf het plaatsen van de eerste steen tot aan het kleven van het laatste gouden blaadje.

Beschrijving en iconografie

Het hoofdaltaar volgt de ronding van de koornis, waardoor het meubel nauw aansluit bij de constructie van het gebouw (1). Het portiekaltaar heeft een gebogen en uitspringende architraaf die rust op zes kolommen: het middengedeelte rust op twee kolommen en de zijdelingse vooruitspringende delen ook telkens op twee kolommen. De zuilen van de portiek rusten op een ruim onderstel dat voor- en achteruitspringt en waarin links en rechts

◀ Algemeen zicht op het hoofdaltaar
(© KIKIRPA)

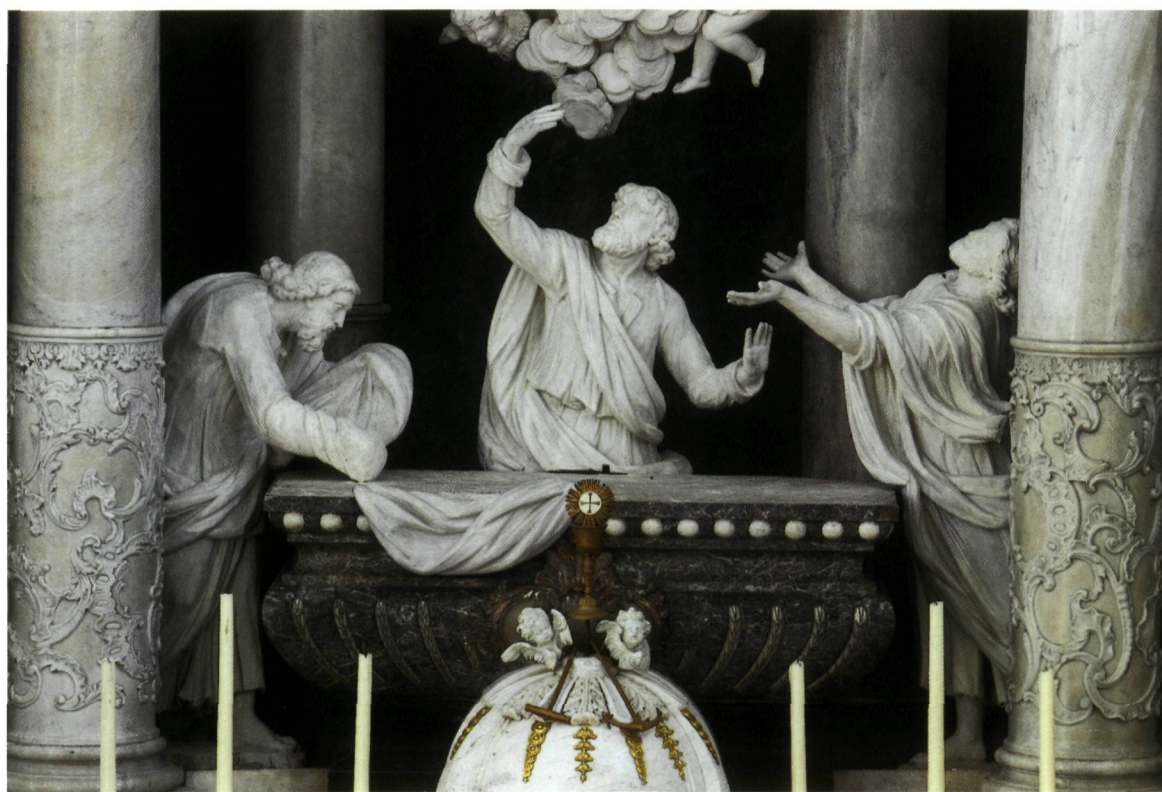
▼ De houten bekroning
(© KIKIRPA)



▼ De groep van de Heilige Drievuldigheid
(© KIKIRPA)



De drie apostelen
(© KIKIRPA)



een deur is aangebracht. Links en rechts van het altaar zijn er grote voluten die op het onderstel steunen en waarop twee grote personages gezeten zijn: links de heilige Johannes Evangelist en rechts koning Salomon. Aan de voluten hangen guirlandes met links en rechts een engeltje.

Onderaan staat de altaartafel met de expositietroon; onder de altaartafel bevindt zich een sarcofaag. Deze laatste elementen zijn van recentere datum, ca. 1780, uitgevoerd door de Brusselse marmerbewerker Rutthy. Enkele elementen zijn uit hout: de twee engeltjes, links en rechts op de guirlandes aan de zijdelingse voluten, de gekruisigde Christus op de deur van de expositietroon (door de Brusselse beeldhouwer Van Nerum) en de symbolen van de Drie Goddelijke deugden en de engelenkopjes op het tabernakel (door Cornelis de Smet van Antwerpen).

Tussen de zuilen van de portiek werd een geschilderde houten beeldengroep met de Tenhemelopneming van Maria geplaatst: drie apostelen staan bij het lege graf en daarboven stijgt Maria ten hemel op een wolkenbank omgeven door engeltjes en engelenkoppen, waarvan er vier vastgehecht zijn aan de brede marmeren architraaf.

De volledige decoratie boven de architraaf is in hout, geschilderd in marmerimitatie en imitatie van steen. Een ruim uitgewerkte bekroning rust op twee voluten met rocaille versiering. Onder een

versierde kroon wordt de Heilige Drievuldigheid voorgesteld op een wolkenbank: de Verrezen Christus met kruis, God de Vader met wereldbol en scepter en bovenaan de Heilige Geest als duif in een stralenkrans. De bekroning is getopt met een kruis op een wereldbol. Op de hoeken van de architraaf staan twee vuurvazen.

Van ontwerp tot stoffering

De auteurs van de geraadpleegde publicaties gaan er allemaal van uit dat bij de inhuldiging van de huidige abdijkerk in 1672 het hoofdaltaar van de voorgaande kerk, een altaar van Pieter I Verbruggen dat uit 1655 dateerde, in het nieuwe koor werd geplaatst. Dat altaar werd in 1682 verkocht en is thans het hoofdaltaar van de Kruisherkerk in Diest. Het centrale schilderij door Gaspar de Crayer bleef echter in de abdij achter en werd waarschijnlijk geïntegreerd in een nieuwe houten altaarconstructie (2). Vandaag wordt het schilderij bewaard in de kapittelzaal van de abdij (3).

In het midden van de 18de eeuw besliste de toenmalige abt Gisbertus Halloint (1749-1778) om een nieuw monumentaal hoofdaltaar in het koor op te richten. Het plan dateert van 1753 en de uitvoering ervan zou ongeveer vier jaar in beslag nemen. Het ontwerp is van de hand van Feuillan Houssar (4) (Namen 1710-Averbode 1753), een Naams beeldhouwer en medewerker van Denis-Georges Bayard

(Namen 1690-Namen 1774). Houssar werkte geruime tijd in Averbode. Samen met de lekenbroeder-architect Gregorius Godissar verwezenlijkte hij een aantal architecturale en sculpturale projecten. Het feit dat Godissar afkomstig was van Novilleles-Bois, een gemeente vlakbij Namen, verklaart waarom er in die periode regelmatig een beroep werd gedaan op beeldhouwers uit deze streek. Houssar overleed in februari 1753 in de abdij, kort nadat hij het ontwerp had afgewerkt en werd vóór het altaar van Johannes de Doper begraven. Bayar zette zijn werkzaamheden voort.

In het abdijsarchief zijn de contracten bewaard voor de bouw en de afwerking van het hoofdaltaar. Bovendien bevatten de rekeningen een groot aantal posten met betrekking tot de levering en de afrekening van de karrenvrachten steen die in deze periode op de abdij toekwamen. De nota's van abt Salé (5) vatten het totstandkomen van dit monumentale werk samen: aan de bouw van de marmeren onderbouw van het altaar werd begonnen in 1754; het marmeren werk was klaar in 1755; in 1756 begon men aan de houten bekroning, die beëindigd werd in 1757; in 1757 werd de bovenbouw gemarmerd door Crappé. De afzonderlijke betalingen schetsen echter een iets complexer beeld van de totstandkoming van dit monumentale werk.

Hoogwaardige materialen en een verzorgde afwerking

In het contract tussen de prelaat en beeldhouwer Bayar (6) werden de afmetingen en de materialen voor het nieuwe hoofdaltaar nauwkeurig uiteengezet. Vier marmersoorten werden erin verwerkt: zwart en wit marmer, marmer van Saint Remy en marmer van Floreffe. Het contract voorzag na volledige afwerking een keuring door twee meesters. Blijkbaar werd er voornamelijk gebruik gemaakt van diverse marmersoorten uit Wallonië. Het woord *marmer* wordt hier in zijn meest praktische zin gebruikt. Het heeft betrekking op elke steen die een duurzame glans kan aannemen, een aangenaam uitzicht heeft en bij het bekleden van interieurs kan gebruikt worden. Onder die noemer vallen ook kalkstenen en blauwe steen (7). De kalkstenen werden gevormd door de activiteit van riforganismen, waarbij de kleuren sterk verschillen van rif tot rif en van plaats tot plaats in eenzelfde groeve. Vandaar de verschillende tekeningen en tinten die variëren van paneel tot paneel.

Het traditionele palet van de Waalse marmers omvat drie hoofdkleuren namelijk schakeringen van

rood, zwart en grijs. Een marmerster in het midden van een ronde kamer op de eerste verdieping van het paleis van Karel van Lotharingen, vandaag in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten te Brussel, toont aan de hand van 28 stalen de grote verscheidenheid aan marmers die in de 18^{de} eeuw ontgonnen werden. Uitgebeitelde opschriften in de centrale witte ster benoemen de verschillende marmerstalen met hun historische omschrijving. Hiertussen vindt men onder andere het bruinrode marmer van *Saint Remi* dat volledig overeenstemt met de roodbruine met wit en grijs gewolkte en gaderde panelen van het hoofdaltaar van Averbode. Het *Floreffschen marmer* uit het contract moet dan de eerder grijsbruin gevlekte en gaderde variëteit zijn. In de ster worden de stalen die hier het best mee overeen stemmen *Estrée* genoemd. Het zwarte marmer werd enkel in de plint gebruikt en heeft bijna geen aders. Het zou hier kunnen gaan om de gezochte fijnkorrelige variëteit die voorkwam in Theux, Dinant, Denée en Mazy-Golzinne (8). De herkomst van het witte marmer is niet duidelijk.

Volgens het contract zou het altaar volledig in het atelier van Bayar gehouwen en gepolijst worden. Op last van de abdij zouden de stukken dan opgehaald worden en vervoerd naar Averbode. De beeldhouwer zou werklieden met het transport meezenden om de stukken in Averbode te monteren. Breuken die zich zouden voordoen tijdens het vervoer zouden door hen met mastiek hersteld worden. Vanaf 18 oktober 1753 tot 20 april 1754 (9) werden er talrijke (karren)vrachten steen naar de abdij gevoerd. De gezellen van Bayar die meegestuurd werden om de stukken te monteren kregen kost en inwonen en een vergoeding voor uitgaven onderweg. De eerste steen voor de opbouw van het



De marmerster in het voormalig paleis van Karel van Lotharingen (foto ???)

► De tonvormige constructie aan de achterzijde
(© KIKIRPA)



▼ De achterzijde van de bekroning
(© KIKIRPA)



marmeren gedeelte werd geplaatst op 28 oktober 1754 (10). De laatste betaling voor dit onderdeel van het werk dateert van 24 januari 1755 wanneer de handlangers van Bayar naar Namen terugkeerden (11). Waarschijnlijk hadden ze op dat ogenblik alleen de altaarwand gebouwd. Hierop volgde er een pauze in de leveringen terwijl nieuwe stukken werden gebeeldhouwd in het atelier. De pilaren werden aangevoerd in juni 1756 en de levering van stenen ging door tot in oktober 1756 (12). Eind december werd Bayar weer een schijf van het verschuldigde bedrag betaald, waarschijnlijk voor de afwerking van alle marmeren onderdelen (13).



▲ De Tenhemel-opneming van Maria, voorzijde
(© KIKIRPA)

In juni 1757 kwamen er opnieuw een aantal vrachten uit Namen toe. Ditmaal werd niet gespecificeerd wat die inhielden (14) doch het kan alleen nog maar gaan over de houten elementen van de altaarbekroning. Na het monteren van deze stukken was de volledige stenen en houten altaarstructuur opgebouwd. Alleen de figuren en ornamenten ontbraken nog (15).

Voor de houten onderdelen van het altaar werden er verschillende houtsoorten gebruikt al naargelang de aard, de functie en de plaats. De structuur van de altaarbekroning in naaldhout is opgebouwd als een soort halve ton van latten die vooraan open is en geflankeerd wordt door met bladwerk gedecoreerde voluten met daar bovenop een gesloten kroon. De constructieve elementen zijn met ijzeren staven en houten balken in de achterliggende muur verankerd. Klein decoratief en figuratief beeldhouwwerk uit lindehout, zoals engelenkopjes met wolkjes, losse wolkjes en fladderende en bazuinende engelen zijn aan de altaarstructuur bevestigd. De grote figuren die rechtstreeks op de marmeren onderbouw van het altaar staan, zijn uit eikenhout vervaardigd. Dit toont aan dat de keuze voor een



▲ De Tenhemel-opneming van Maria, achterzijde
(© KIKIRPA)



▲ De uitgeholde achterzijde van de middenste apostel, vóór behandeling
(© KIKIRPA)

lichtere houtsoort zoals linde als drager voor figuratief en ornamenteel beeldhouwwerk overwegend ingegeven werd door de bekommernis over het gewicht. Aangezien de grote figuren hier op een stevige stenen ondergrond geplaatst zijn, kon er voor het duurzame zware eikenhout gekozen worden. Ook de Ten hemel opgenomen Maria is in eik. Ze is achteraan met zware kepers verstevigd en hangt met een solide ijzeren constructie aan de achterzijde vast aan de marmeren kroonlijst en aan de muur.

Niet alleen de rug van de eikenhouten beelden maar ook minder volumineuze delen zoals de hoofden, de armen en de benen werden uitgehold. Van de apostelen werden enkel de zichtbare delen beeldhouwd. Elk onderdeel van het altaar of van de versiering bestaat meestal uit verschillende aan elkaar vergaarde houtblokken. Deze stukken werden zowel verlijmd als genageld en de naden tussen de houtblokken waren plaatselijk met stroken doek overkleefd.

De laatste *posturen* arriveerden uiteindelijk in juli 1757 (16) en op 29 augustus werd tussen de abt en

de schilder C.J. Crappé een contract opgemaakt voor het marmeren, schilderen en vergulden van de houten bekroning (17). Hij moest onmiddellijk beginnen en zonder onderbreking verder werken tot het beëindigen van zijn opdracht. Voor de duur van het werk kreeg hij gratis kost en inwoning in de abdij. Het altaar werd dus duidelijk ter plaatse gepolychromeerd. Men kan veronderstellen dat de architectuur eerst gemarmerd werd vóór het plaatsen van het geschilderde beeldhouwwerk. Dat is de enige manier waarop bijvoorbeeld de binnenzijde van de grote nis achter de stralenkrans met de Heilige Drievuldigheid kon afgewerkt worden.

Het contract somt de materialen op: bladgoud (18), pigmenten, olie en vernis. Er werd duidelijk gesteld dat de marmerschilderingen de echte marmers zo getrouw mogelijk moesten nabootsen. Er is sprake van wit marmer, rood marmer en marmer van Floreffe en de plaatsen waar deze schilderingen moesten aangebracht worden, werden duidelijk omschreven. De ornamenten en de beelden waren in het wit voorzien. De wand achter het altaar kreeg een marmerimitatie in marmer van Floreffe, uitge-

► De oudste marmer-
imitatie op de lijst
achter de rocaïlle
(© KIKIRPA)



► De oudste marmer-
schildering op de
wereldbol
(© KIKIRPA)



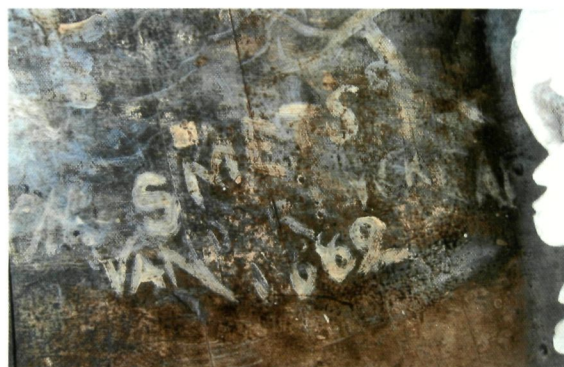
voerd in lijnverf. De twee deuren die toegang geven achter het altaar behielden een houten uitzicht (19). De vergulding was mat. De contrastwerking binnen het gepolychromeerde ensemble werd niet alleen verwezenlijkt door de kleuren maar ook door het naast elkaar plaatsen van glanzende (marmers) en matte partijen (het beeldhouwwerk).

Door stratigrafisch onderzoek konden de restauratrices de oorspronkelijke marmerimitaties met de huidige vergelijken. Het betreft wel relatief kleine oppervlakken aangezien er bij de behandeling naar een maximale conservatie van de huidige toestand werd gestreefd en het blootleggen van grote vlakken te destructief zouden geweest zijn. Wat merkwaardig leek waren fel blauwe marmerschilderingen op

de wereldbol, de fries en de rechter vuurpot, die helemaal niet overeenstemmen met een marmer-soort uit de onderbouw. Net op deze plaatsen is er in het lagenpakket één overschildering meer dan op andere plaatsen. Na lezing van de archiefdocumenten, werd de volgende hypothese uitgewerkt. Net zoals voor het beeldhouwwerk, had de abt in het contract met Crappé een keuring door specialisten ingebouwd en werd de mogelijkheid gelaten om tijdens of na de uitvoering veranderingen aan te brengen. De onderdelen met de blauwe marmer-imitatie moesten volgens het contract in wit (kruis, wereldbol en fries) of rood marmer uitgevoerd worden (vuurpot). Aangezien de blauwe schildering niet voldeed aan de beschreven kleuren en omdat aan de voorwaarde van de natuurgetrouwe imitatie niet was voldaan, werden deze onderdelen waarschijnlijk door Crappé verbeterd: het kruis kreeg de blauwwitte kleur van het beeldhouwwerk, de wereldbol, de fries en de vuurpot(ten) werden wit gemarmerd.

De witte beschrijving van het beeldhouwwerk en de figuren bleek bij het stratigrafisch onderzoek uitgevoerd te zijn als een matte zeer lichtblauwe verflaag. In het contract werd er een onderscheid gemaakt tussen de apostelen waarvoor de beste kwaliteit werd geëist (vier of vijf lagen van het beste wit en *adoucir* (schuren?) volgens de regels van de kunst) en de andere beelden en het decoratieve beeldhouwwerk die in het wit moesten gezet worden, ook volgens de regels van de kunst. Maar met de beperkte observatiemiddelen ter plaatse ziet men geen verschil in uitvoering tussen deze partijen. Voor het hoofdaltaar werd er geen laboratoriumonderzoek gedaan naar de samenstelling van de verflagen zodat deze problematiek niet verder onderzocht kon worden (20).

▼ De signatuur van de
laatste polychromeur
(foto E. Malyster)



Nr. 141
Bijlage bij
M&L 25/6
nov.-dec.
2006



Literatuur

Jozef Braeken

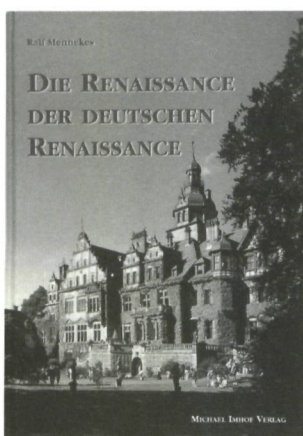
DE KEUZE VAN M&L

Die Renaissance der deutschen Renaissance

Ralf Mennekes

Petersberg, Michael Imhof Verlag,
2005, 622 p., ISBN 3-937251-67-7

Lijvige, uitvoerig gedocumenteerde studie over de neo-Duitse-renaissance, een historiserende stijl in de architectuur, de toegepaste kunsten, het interieur en de schilderkunst, die zich vanaf de jaren 1870 over Duitsland verspreidde. Net zoals de neo-Vlaamse-renaissance in het laat-19^{de}-eeuwse België, drukte het teruggrijpen naar de Duitse renaissance een krachtig stempel op het voorkomen en het nationale zelfbewustzijn van de burgermaatschappij in het ééngemaakte Duitsland van de Gründerzeit. Aan de hand van eigentijds bronnenmateriaal wordt de neo-Duitse-renaissance zowel vanuit maatschappelijk-historisch, stijlkritisch en iconologisch standpunt geanalyseerd. Het boek omvat drie delen: een historisch overzicht met de genese van de stijl, de verspreiding in de architectuur, de schilderkunst en de ornamentiek, een analyse van de terminologie, de stijlkenmerken, de invloed op het interieur, de stad en de ontwerppraktijk, en tenslotte de betekenis in de cultuur van de 19^{de} eeuw.

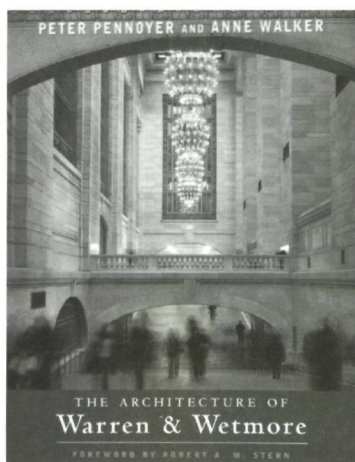


The Architecture of Warren & Wetmore

Peter Pennoyer en Anne Walker

New York, W.W. Norton & Company,
2006, 256 p., ISBN 0-393-73162-6

Monografie met oeuvrecatalogus over Warren & Wetmore, één van de belangrijkste architectenbureaus van New York uit de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw, dat een belangrijke bijdrage leverde aan de Belgische wederopbouw na de Eerste Wereldoorlog met het ontwerp van de Universiteitsbibliotheek van Leuven, één van hun laatste realisaties. De architect Whitney Warren (1864-1943), leerling van het befaamde atelier Daumet-Girault aan de Parijse Ecole des Beaux-Arts, en de advocaat en projectontwikkelaar Charles D. Wetmore (1866-1941), schreven sinds hun associatie in 1898 tot aan de 'Great Depression' niet minder dan 300 grote projecten op hun palmares. Hun interpretatie van de klassieke, Franse Beaux-Arts-stijl, vertaald naar de Amerikaanse bouwpraktijk, kwam tegemoet aan de culturele, sociale en zakelijke aspiraties van de heersende klasse. Tot hun werk behoren 'landmarks' als Grand Central Terminal, de New York Yacht Club, Steinway Hall en de New York Central Building, gebouwen die een stempel drukten op het hart van Manhattan, naast luxe-hotels als het Biltmore en het Ritz-Carlton, appartementsgebouwen en somptueuze residenties voor prominente opdrachtgevers als de familie Vanderbilt.



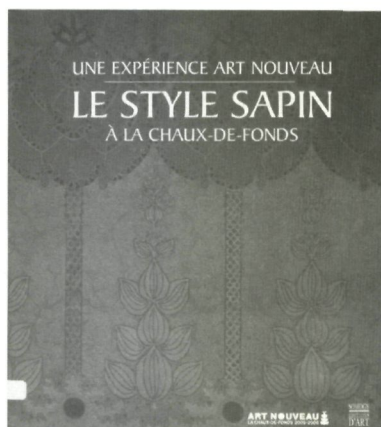
Le Style sapin

Une expérience art nouveau à La Chaux-de-Fonds

Helen Bieri Thomson (red.)

Parijs, Somogy editions d'art, 2006,
200 p., ISBN 2-85056-942-9

Bijzonder fraai uitgegeven monografie gewijd aan één van de minder bekende centra van de art nouveau, La Chaux-de-Fonds, veruit de enige stad in Zwitserland waar deze stijl tot ontplooiing kwam. De benaming 'Style sapin' verwijst naar het motief van de denneboom, dominant aanwezig in het berglandschap, dat gaandeweg de ornamentiek en de decoratieve patronen in de architectuur en de toegepaste kunsten ging beheersen. De locale uurwerkindustrie introduceerde als eerste de nieuwe esthetiek zowel als versiering van zakhorloges als van luxueuze ondernemersvilla's. De kunstenaar Charles L'Eplattenier gaf als charismatisch leraar aan de plaatselijke Ecole d'art een tweede impuls aan de ontwikkeling van de decoratieve kunsten en stond zo aan de wieg van de 'Style sapin'. Dankzij hem ontdekte de jonge Charles Édouard Jeanneret zijn ware roeping als architect, het begin van een wereldwijde loopbaan als één van de belangrijkste architecten van de 20^{ste} eeuw, Le Corbusier. Jeugdwerken als de villa's Fallet en Favre-Jacot staan centraal in de essays over architectuur, naast sleutelwerken van de stijl als het Crematorium van Belli en Robert. Evenveel aandacht gaat naar de historische context en het rijke gamma van toegepaste kunsten.

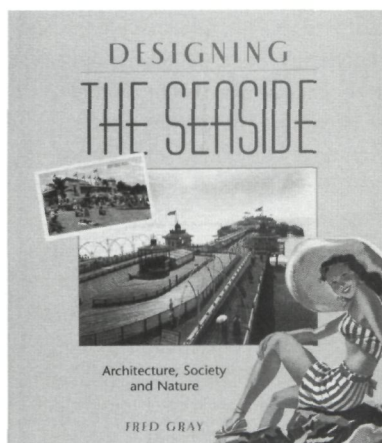


Designing the Seaside

Architecture, Society and Nature
Fred Gray

Londen, Reaktion Books, 2006, 336 p.,
ISBN 1-86189-274-8

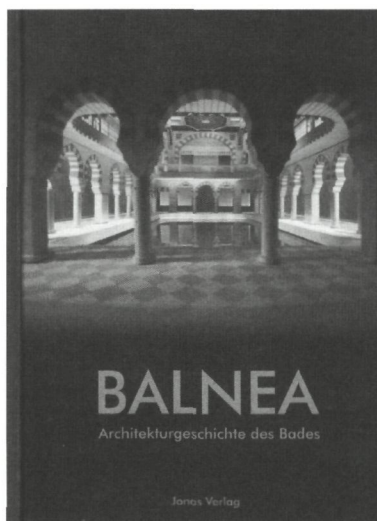
Aanstekelijke, verrassend geïllustreerde studie over de geschiedenis van de kustarchitectuur met name in Engeland, vanaf de 18^{de} eeuw, periode waarin de heilzame werking van de zeelucht en het baden door de elite werd ontdekt, tot het huidige massatoerisme. Het ontstaan van badplaatsen als Sidmouth, Scarborough en Morecambe, de ontwikkeling van het kusttoerisme, en de wijze waarop het in woord en beeld werd voorgesteld staan centraal. De evolutie van de kustarchitectuur wordt daarbij in verband gebracht met de grote veranderingen in de perceptie en het gebruik van de kust door de vakantieganger. Niet alleen de architectuur en de stedenbouw komen ruim aan bod, met typologieën die haast exclusief voor het vakantiegevoel werden ontwikkeld, van pieren en strandbaden, casino's en lunaparken, tot villa's en hotels, in stijlen om bij weg te dromen. Evenveel aandacht gaat naar de maatschappelijke aspecten van het kusttoerisme, zoals ontspanning en vermaak, smaak, mode en gender, tot zelfs het debat over moraliteit, van de vroegere preutsheid van de badkoets tot de ongeremde cultuur van schoonheidswedstrijden en naturistenverenigingen.



Balnea

Architekturgeschichte des Bades
Suzanne Grötz en Ursula Quecke (red.)
Marburg, Jonas Verlag, 2006, 208 p.,
ISBN 3-89445-363-X

Bescheiden uitgegeven, historisch-typologische studie over de architectuur van het baden, het fenomeen van badhuizen en kuuroorden vanaf de 17^{de} tot de vroege 20^{ste} eeuw, met de nadruk op de ontwikkeling en de verspreiding in Duitsland. Sinds de vroegste tijden stond het badhuis volgens rang, stand en type ten dienste van de meest uiteenlopende maatschappelijke en therapeutische vereisten. Het weerspiegelde zowel de aanspraken op uiterlijk vertoon van vorstelijke opdrachtgevers, als de aspiraties tot bevordering van hygiëne en gezondheid van openbare instellingen sinds het begin van de industrialisering. De titel verwijst naar *The Balnea*, een reisgids voor Engelse kuuroorden door George Saville Carey uit 1799. In een tiental essays worden diverse aspecten van deze evolutie belicht, onder meer de receptie en reconstructie van de Romeinse thermen van de 16^{de} tot de 18^{de} eeuw, de vorstelijke badhuizen uit de 16^{de} en 17^{de} eeuw, de typologie van het badhuis omstreeks 1800, de omgang met het baden in open lucht, en de badhuizen voor arbeiders, naast concrete voorbeelden als de kuuroorden Bad Pyrmont en Baden-Baden, en de badinstellingen aan de Noord- en de Oostzeekust.



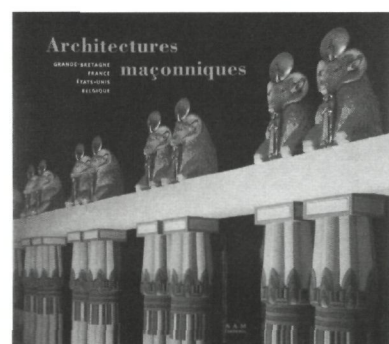
Architectures Maçonniques

Grande-Bretagne, France, États-Unis, Belgique

Maurice Culot, James Stevens Curl,
Bernard Toulrier, William Pesson,
Eric Hennaut et al.

Brussel, AAM Éditions, 2006, 204 p.,
ISBN 978-2-87143-168-8

Ruim geïllustreerde, typologische studie over de architectuur van vrijmetselaarstempels in het Verenigd Koninkrijk, Frankrijk, de Verenigde Staten en België. De moderne vrijmetselarij dook aan het einde van de 17^{de} eeuw op in de Britse eilanden, verspreidde zich snel over heel Europa en bereikte via de kolonies de rest van de wereld. Vanuit de beslotenheid van de huiskamer werden geleidelijk specifieke gebouwen opgetrokken naar het mythische voorbeeld van de tempel van Salomon in Jeruzalem, in een vormgeving gebaseerd op een complex ritueel met elementen ontleend aan diverse spirituele stromingen, en met een constructie bepaald door een sterk gecodificeerd symbolisch programma. In Europa maakte discretie de vrijmetselaarstempels vrijwel onzichtbaar in het straatbeeld, daar waar het interieur vaak op spectaculaire wijze een Egyptische, klassieke, middeleeuwse of Assyrische inspiratie vertolkte. In de Verenigde Staten verzezen monumentale gebouwen naar de maatstaven van het stadslandschap. De evolutie in de vermelde landen wordt belicht aan de hand van talrijke voorbeelden en unieke documenten, die een blik gunnen in een voor velen onbekende wereld. Een reeks impressies van utopische tempels door Marcel Gossé, en een lexicon sluiten het boek af.



The Modern Period Room

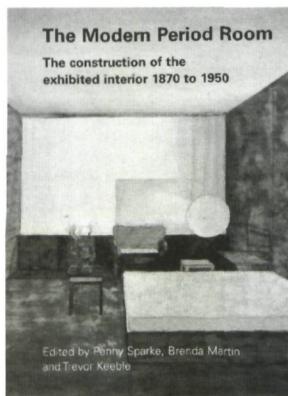
The Construction of the exhibited interior 1870 to 1950

Penny Sparke, Brenda Martin en Trevor Keeble (red.)

Londen, Routledge, 2006, 196 p., ISBN 978-0-415-37470-5

Congresbundel (Kingston University 2003) gewijd aan het 'moderne' privé-interieur, geconfronteerd met de veelzijdige problematiek, de uitdagingen en valkuilen die een proces van musealisering kunnen stellen.

De meerderheid van de elf bijdragen behandelt praktijkvoorbeelden, interieurs die ofwel in hun oorspronkelijke context verder leven als huismuseum, ofwel in een museale context werden gereconstrueerd, en die, met uitzondering van het Victoriaanse Linley Sambourne House in Londen, opklimmen tot het interbellum: het Rietveld Schröder huis in Utrecht en het Sonneveld huis door Brinkman en Van der Vlugt in Rotterdam, 'Kettle's Yard', woning en privé-museum van de kunstverzamelaar 'Jim' Ede in Cambridge, '2 Willow Road', de eigen woning van architect Ernő Goldfinger in Hampstead, en Dorich House Museum, de woning van de van oorsprong Letse beeldhouwster Dora Gordine in Londen, verder het gereconstrueerde Weense appartement van de keramiste Lucie Rie door Ernst Plischke uit 1928, en een fragment van het Japanse Imperial Hotel van Frank Lloyd Wright. Twee bijdragen behandelen modelwoningen met een educatieve inslag uit de jaren 1940 zowel in de Verenigde Staten als in België.



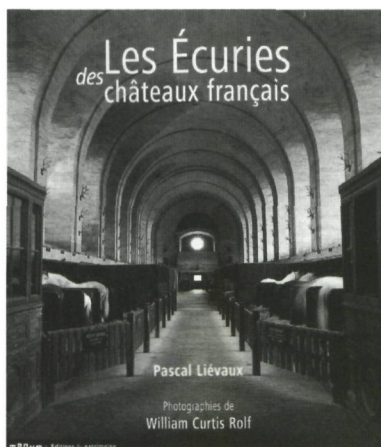
Les écuries des châteaux français

Pascal Liévaux

Parijs, monum, Editions du patrimoine, 2005, 304 p., ISBN 2-85822-859-0

Fraai uitgegeven, typologische studie over de stallen, remises en rijsscholen van kastelen in Frankrijk, en hun bouwkundige en technische evolutie van de 16^{de} tot de 19^{de} eeuw.

Het houden van paarden gaf in de loop van de geschiedenis niet zelden aanleiding tot de bouw van imposante architecturale complexen, van strikt utilitair tijdens de renaissance tot gesofisticeerd en somptueus in de 18^{de} en 19^{de} eeuw. In hun veelheid en verscheidenheid getuigen zij enerzijds van het leven en de sociale verhoudingen op het kasteel, en anderzijds van de eeuwenoude, hechte band tussen mens en paard. De rijke geschiedenis van deze architectuur voor het paard wordt uitvoerig gedocumenteerd aan de hand van zowat tweehonderd voorbeelden verspreid over heel Frankrijk, ingedeeld in vier chronologische hoofdstukken. Niet alleen de meest prestigieuze kastelen en paleizen zoals Versailles en Chantilly of het verdwenen Richelieu en Maisons komen hierbij aan bod, maar vooral tal van minder bekende gebouwen, van de meest eenvoudige tot de meest geraffineerde, die zich onderscheiden door hun inventiviteit, de kwaliteit van hun architectuur, de schoonheid van hun decor of de perfectie van hun installaties.



Voor alle reacties:

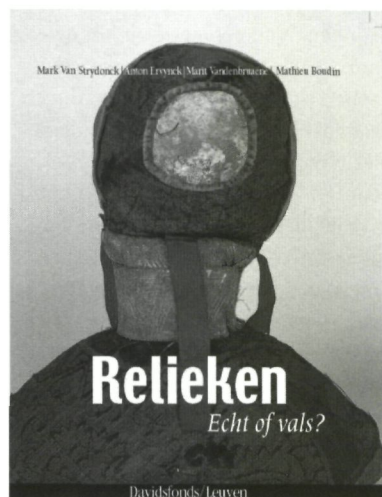
Jozef.Bracken@lin.vlaanderen.be

De boeken liggen ter inzage in de bibliotheek van het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE)

Koning Albert II-laan 19 bus 5
1210 Brussel
(tijdens de kantooruren)

Marjan Buyle

RELIEKEN ECHT OF VALS?



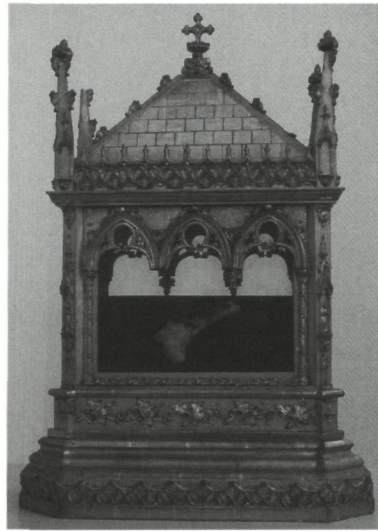
Relieken en reliekhouders uit de katholieke godsdienst zijn intrigerende objecten van ons erfgoed. Ze kunnen zowel stoffelijke resten van heiligen bevatten als zaken die met de heiligen in verband gebracht kunnen worden, zoals stukjes van hun kledij, gebruiksvoorwerpen of dergelijke. De handel in deze relieken was tijdens de middeleeuwen bijvoorbeeld een uiterst lucratieve bezigheid. Het bezit van tot de verbeelding sprekende relieken trok pelgrims aan, en deze betekenden inkomsten voor de religieuze community in kwestie en voor haar omgeving. Velen zijn ervan overtuigd dat alle relieken vervalsingen zijn die bedoeld waren om het goedgelovige volk te misleiden en er commercieel profijt uit te halen. Maar is dat wel



zo? Op deze vraag antwoordt deze bijzonder interessante uitgave met een doorgedreven wetenschappelijk onderzoek van zowel de relieken zelf, als van de vaak zeer fraaie omhulsels: gesculpteerde reliekbustes, kunstige waardevolle textielen, kostbare schrijnen in edelmetaal. Het onderzoek werd uitgevoerd door wetenschappers uit twee instellingen, het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (VIOE) en het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK). Anton Eryvynck en Marit Vandebraene van het VIOE en Mark Van Strydonck en Mathieu Boudin van het KIK bestudeerden de inhoud van deze mysterieuze reliekhouders door een grondige studie van de menselijke resten en de datering van het materiaal met behulp van radioactieve koolstof. De eerste studie poogt om de leeftijd, het geslacht, de ziektepatronen en de mogelijke doodsoorzaak af te lezen van het skeletmateriaal.

Zo wordt duidelijk of deze gegevens kloppen met identiteit en de levensloop van de heilige aan wie het onderzochte reliëk wordt toegeschreven. De datering met radioactieve koolstof laat toe om uit te maken of het reliëk uit dezelfde historische periode als de heilige stamt. Bovendien kunnen latere toevoegingen opgespoord worden.

De case studies proberen een antwoord te formuleren op boeiende vragen, zoals:



- Is het mooie textielen hoofddeksel werkelijk de muts van de heilige Petrus?
- Zit er een kern van waarheid in de vrij ongeloofwaardige avonturen van de heilige Ursula met haar elfduizend maagden?
- Hoe oud is Rombaut, de stichter van Mechelen? En hoe oud is Mechelen dus?
- Behouden de gewaden van de heiligen Bathilde en Bertille werkelijk toe aan deze vroegmiddeleeuwse edelvrouwen?
- Waarom wordt een reliekschedel eerst met Hubertus en in latere tijd met Donatus geïdentificeerd?

Op deze en tal van andere vragen biedt het fraai uitgegeven boek soms onverwachte antwoorden. Blijkt namelijk uit dit boeiende wetenschappelijke onderzoek dat sommige relieken inderdaad afkomstig kunnen zijn van de heilige aan wie men ze toeschrijft, en in andere gevallen dan weer helemaal niet. Het antwoord op eenvoudige vragen blijkt uit de bevindingen soms heel complex, en lijkt het mysterie alleen maar te vergroten. De vraag of relieken echt of vals zijn, is wellicht niet eens relevant. Feit is dat ze ons ontzettend veel kunnen leren over het geloof, de volksdevoties, de pelgrimages en de middeleeuwse geschiedenis. Na een inleiding over heiligen en over relieken, worden de diverse analysemethoden uitgelegd. Twaalf specifieke items werden met deze methodiek



onderzocht. Er wordt begonnen met de legende van de heilige, geïllustreerd met enkele iconografische documenten. Daarna wordt het onderzoek voorgesteld en voorlopige conclusies geformuleerd, waarbij de historische gegevens zoveel mogelijk gelinkt worden aan de onderzoeksresultaten. Alhoewel de analyses zeer technisch zijn, slagen de samenstellers van dit boek er wonderwel in om dit alles in een begrijpelijke taal te gieten. De talrijke illustraties verduidelijken en verlevendigen de uitgave. Wat er ook van zij, deze al dan niet legendarische heiligen spelen nu nog steeds een rol. De hernieuwde belangstelling voor de culturele geschiedenis zit hier voor iets tussen, en bovendien geven deze lokale heiligen een eigen gezicht aan de betreffende dorpen en steden, al was het maar in de naamgeving. Bepaalde heiligen worden door hun associatie met een stad of gemeente de behoeders van die plek: een grote meubelzaak in Balen heet Odrada en de voetbalclub van Geel Sint Dimpna....

VAN STRYDONCK M., ERYVYNCK A., VANDENBRUAENE M. EN BOUDIN M., *Relieken echt of vals?*, Leuven, 2006 is een uitgave van het Davidsfonds Leuven. Prijs € 24,95. Het bevat 197 pagina's en talrijke kleurenillustraties. Davidsfonds Leuven. Prijs € 24,95. Het bevat 197 pagina's en talrijke kleurenillustraties.

M.M.C. naar een persbericht

DE SCHATTEN VAN DE TEMPEL – ARCHITECTURES MAÇONNIQUES

Het Belgisch Museum van de
Vrijmetselarij

Het Belgisch Museum van de Vrijmetselarij, gevestigd aan de Lakensestraat in Brussel, in de voormalige tempel van *Les Vrais Amis de l'Union et du Progrès Réunis* (Paul Bonduelle, 1910), is sedert geruime tijd een open venster van de vrijmetselarij naar de buitenwereld toe. In eenzelfde geest van openheid stelde het museum een rijkelijk geïllustreerd boek voor, met een selectie van de mooiste en meest representatieve objecten uit de verzameling, die worden voorgesteld door een aantal deskundige insiders, onder de leiding van historicus Jeffrey Tyssens.

Tegelijk opgevat als een catalogus, schetst *De Schatten van de Tempel*. Het Belgisch Museum van de Vrijmetselarij de geschiedenis van de vrijmetselarij en van haar maatschappelijk engagement. Besproken worden ondermeer de toetreding van vrouwen, de werking en de symboliek van de loges, de gebouwen en hun stoffering, de rol van de Brusselse werkplaatsen bij de oprichting van de *Université Libre de Bruxelles*, of nog de anti-maçonnieke uitingen tijdens het interbellum.

Een banket in de Grote tempel van de
Lakensestraat, Brussel, omstreeks 1930



Gezicht op het oosten van de Blauwe tempel van de Lakensestraat 79, Brussel, 1957

Deze thema's worden op een originele wijze behandeld in een tiental bijdragen die de lezer en bezoeker moeten helpen de items in hun historisch perspectief terug te plaatsen. Het geheel wordt rijkelijk geïllustreerd met een hoogwaardige iconografie die recht doet aan dit minder bekend cultureel erfgoed.

Aanvankelijk bestond de verzameling voornamelijk uit stukken die in het bezit waren van *Les Amis Philanthropes*, een befaamde Brusselse loge met een bijzonder rijke geschiedenis, die reeds in 1877-1879 door stadsarchitect Adolphe Samyn een wereldvermaarde Egyptiserende tempel liet bouwen aan de Peterseliestraat, aan de achterzijde van het Martelaarsplein. De verzameling werd vervolgens geleidelijk aan uitgebouwd door de aankoop van stukken, door schenkingen of ingevolge depots, waardoor een kwalitatief hoogwaardig cultureel ensemble rond het maçonnieke thema tot stand kwam. Bij de maçonnieke werkzaamheden worden immers heel wat regalia en andere rituele voorwerpen gebruikt, in het bijzonder bij de 'hoge graden', wat in de loop der tijden geleid tot de creatie van prachtige en esthetisch hoogwaardige objecten als schootsvellen, linten, juwelen en zwaarden. De verzameling omvat ook een aantal voorwerpen met maçonnieke of symbolische versieringen die door kunst-

zinnige vrijmetselaars werden gemaakt, zoals glazen, spijksaarten e.a.: zij vormen de getuigen van de cultus van het goede leven en van de gezelligheid die de geschiedenis van de vrijmetselarij van bij het begin heeft gekenmerkt.

Het maatschappelijk-, burgerlijk- en gemeenschapsengagement dat de Belgische vrijmetselaars hoog in het vaandel dragen – de oprichting van de ULB in 1884 was daar slechts een aspect van – werd evenwel niet door iedereen op gejuich onthaald. Het museum negeert diegenen niet die de vrijmetselarij geen warm hart toedragen of die haar bestrijden, soms met bijzonder dramatische gevolgen. Van al deze aspecten brengt het Belgisch Museum van de Vrijmetselarij getuigenissen en tastbare bewijzen, niet zelden aan de hand van unieke stukken.

Maçonnieke architectuur

Over de vrijmetselarij is nogal wat literatuur beschikbaar, en in een aantal tempels werden inderdaad musea ingericht die toegankelijk zijn voor publiek, maar monografieën over de maçonnieke architectuur bleven tot op heden schaars. De nieuwste publicatie *Architectures maçonniques* vult deze leemte ruimschoots aan. Het boek werd niet a priori geschreven door vrijmetselaars, maar door een internationaal comité van kunsthisto-

rici en architecten, naar aanleiding van de tentoonstelling *Architectuur en vrijmetselarij*, een initiatief van *Les Archives d'Architecture Moderne* in het uitzonderlijk kader van de modernistische voormalige vrijmetselaars-tempel *Le Droit Humain*, in de Kluisstraat in Elsene (Brussel).

De moderne vrijmetselarij is een inwijdingsgenootschap dat als doel heeft de broederschap tussen de mensen, de filantropie en de spirituele en materiële vooruitgang van de mensheid te ontwikkelen via individuele en collectieve arbeid. Zij duikt op aan het eind van de 17de eeuw in de culturele context van de Britse Eilanden.

Het genootschap verspreidt zich heel snel over heel Europa en bereikt daarna de andere continenten via de Engelse, Franse en Nederlandse kolonies. De broeders vergaderen in het geheim, ver van nieuwsgierige niet-ingewijden. In de 18de eeuw vinden de bijeenkomsten nog vaak plaats in voorlopige lokalen (herbergen) of in privé-woningen. Geleidelijk aan worden specifieke gebouwen opgetrokken naar het mythische voorbeeld van de tempel van Salomon in Jeruzalem.

De vormgeving van deze gebouwen is gebaseerd op een complex ritueel dat elementen ontleend aan de spirituele stromingen uit het westen.

De bouw van een vrijmetselaarsstempel beantwoordt aan een sterk gecodificeerd, symbolisch programma dat het rechthoekige grondplan van de tempel, het concept van de ingang (meestal uit de as), de symbolische oriëntatie naar het Oosten, de ruimtelijke organisatie en de plaatsing van de stoelen, de vloer (mozaïek), het plafond (sterrengewelf) en de precieze plaats van de verschillende symbolische motieven bepaalt.

In Europa, waar discretie aangewezen was, zijn de tempels zelden herkenbaar aan de buitenkant. Het interieur is daarentegen meer dan eens spectaculair, met Egyptische, Assyrische, middeleeuwse, klassieke maar ook moderne vormgevingen. In de Verenigde Staten daarentegen verrezen monumentale bouwwerken naar de maatstaven van het stadslandschap. Heden maken de tempels deel uit van het architecturale erfgoed, wat blijkt uit het feit dat verschillende complexen in Frankrijk, België en de Verenigde Staten als monument werden erkend.

De Britse Eilanden

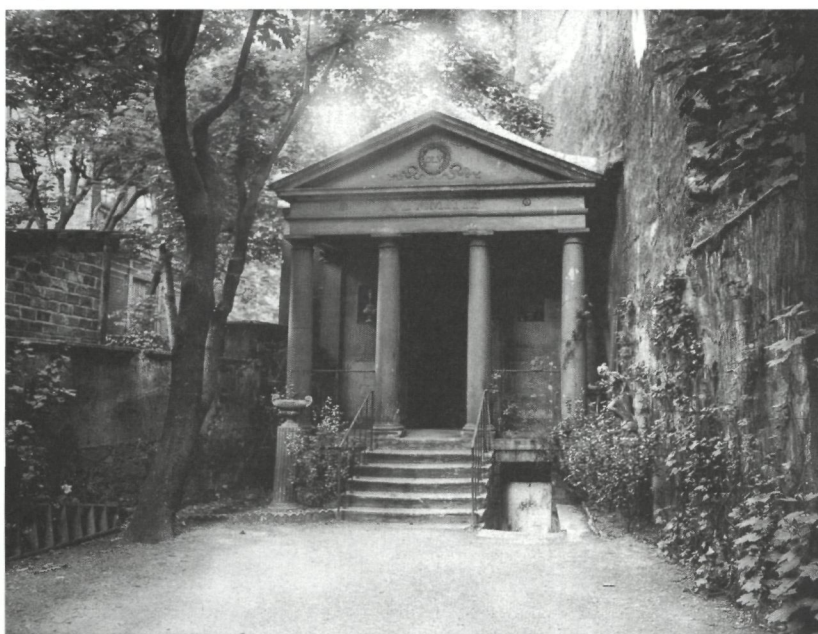
Niemand minder dan de Schot James Stevens Curl, een autoriteit inzake Egyptomanie, funerair erfgoed en maçonnieke architectuur, viel de eer te beurt een inleiding te verzorgen

over de maçonnieke architectuur op de Britse eilanden.

Aanvankelijk verwees het begrip "*Freemasons' Lodge*" naar het atelier van de ambachtslui die betrokken waren bij de bouw van kathedralen. De benaming diende eveneens om een groep metselaars aan te duiden die aan een belangrijk gebouw werkten of verbonden waren aan een welbepaalde stad. De loge bepaalde het merkteken, legde de voorwaarden van de opleiding vast, bemiddelde bij conflicten en verzamelde fondsen voor hulpbehoevende metselaars. Net zoals bij de broedersschappen, de gilden en de corporaties, hechtten de loges belang aan zowel de religieuze aspecten van hun activiteiten als de economische. De veranderingen die de Reformatie in de 16de eeuw teweeg brachten, dwongen de loges ertoe hun interne religieuze activiteiten op te geven, zodat sommige beroepsgroepen hun eigen geheime rituelen verder ontwikkelden. Deze evolutie begunstigde in Schotland het ontstaan van de speculatieve vrijmetselarij, als antwoord op de principes van de bijzonder strenge Calvinistische kerk. Onder de vorm van allegorieën ontwikkelden de metselaars een moreel systeem, geïllustreerd met symbolen die verbonden waren aan hun beroep en de praktijk van de architectuur.

De oudste architecturale overblijfselen van de Schotse vrijmetselarij zijn zonnepijlers. In een land waar een bewolkte hemel eerder regel dan uitzondering is, waren ze van weinig nut, maar ze toonden wel de *know how* van de metselaars en hun rol als bewakers van kennis, wetenschap en mysterie. Toen James I in 1603 de Engelse en Ierse troon besteeg, koos de speculatieve vrijmetselarij de zijde van de Stuart-dynastie. Wanneer in 1714, bij de dood van Mary Stuart en na een mislukte opstand, de macht in handen komt van de Hannover-dynastie, veranderen de vrijmetselaars van kamp. De vrijmetselarij wordt aldus een machtige organisatie die in staat is het katholieke netwerk van de Jacobijnen te beconcurreren en te overtreffen.

Tempel À l'Amitié, 20 rue Jacob, in Parijs. Foto 1925-1930 (© Foto Roger-Viollet, Parijs)



De vrijmetselaars komen aanvankelijk bijeen in bestaande gebouwen en brengen telkens hun emblemen mee. Al gauw dromen ze van een ideale loge, ondergebracht in een gebouw vol symbolen, waarvan ze de plannen met krijt op de grond tekenen. Die plannen integreerden de gebruikte symbolen van de middeleeuwse metselaars: het vierkant, het schietlood, de drie orden van de architectuur, *Jakin* en *Boaz*, de kennisschaal ... Op het einde van de 18^{de} eeuw beginnen de vrijmetselaars zich binnen eigen muren te installeren, al vertoont de architectuur van de vroegste tempels weinig specifiek maçonnieke attributen. Het blijft wachten tot de 19^{de} eeuw op loges in Egyptiserende stijl. In het begin van de 20^{ste} eeuw bereiken de *Halls* van de Britse vrijmetselarij hun hoogtepunt met de bouw van luxueuze zalen en complexen, naar het voorbeeld van de tempel in het *Great Eastern Hotel*, of met de wedstrijd in 1926 voor het *Masonic Memorial* in Londen, die door de architecten H. Ashley en F. Newman gewonnen werd. Ze tekenden een kolossaal gebouw, bekroond met een toren en met twee immense kolommen aan de ingang, die tegelijk *Jakin* en *Boaz* symboliseren, de kracht van de tempel van Salomon.

Frankrijk

De maçonnieke architectuur in Frankrijk wordt behandeld door Bernard Toulhier, architectuurhistoricus en *Conservateur en chef du Patrimoine* bij het ministerie van cultuur. De eerste vrijmetselaarslogen in Frankrijk worden omstreeks 1725 geïmporteerd vanuit Engeland. In 1778 tellen 82 Parijse loges meer dan 9000 leden die bijeenkomen in privé-woningen, restaurants, cabarets, of speelhuizen, vooral op de linker Seine-oever. De broeders verzamelden zich rond schilderijen met eenvoudig uitwisbare figuren in krijt, of gemakkelijk op te rollen en transporteren tapijten. Deze vloerschilderingen werden in Frankrijk vanaf de jaren 1740 gepubliceerd en werden vervolgens veelvuldig heruitgegeven en gekopieerd. Het zijn allegorieën van de eerste tempel van Salomon waarvan



Tempel van Le Septentrion, in Gent, rond 1866 (© Foto Benn Deceuninck, Liberaal Archief, Gent)

sommige getekend worden als perspectieven van reële architectonische ruimten.

Op het einde van de jaren 1760 lijkt de indeling van de vrijmetselaarstempels vastgelegd volgens een modelplan dat verspreid werd via de overvloedige literatuur over de rituelen, de catechismussen en de onthullingen van ingewijden. Dit plan vindt zijn neerslag in de imaginaire ontwerp-tekeningen van Charles-Antoine de Wailly (1774-1775) en de vroegste tempelinrichtingen, zoals in Parijs of Lyon.

Een eerste golf van Egyptomanie overspoelt de Franse tempels onder Charles X. In 1824 tooit F. Roubaut de tempel van Douai met schilderijen die geïnspireerd zijn op platen uit de *Description de l'Égypte* van D. Vivant Denon. De beschrijvingen, in dit werk, van Thebe en Memphis gebruikt architect Bernard als uitgangspunt voor de bouw van de tempel van Valenciennes in 1840.

Tijdens het Second Empire maakt de meerderheid van de gebouwen gebruik van het neoklassieke repertoire, met uitzondering van enkele toegevingen aan de neo-Egyptische stijl en de regionale neogotiek. Naast de monumentale stedelijke tempels, lijken de landelijke tempels eerder beschei-

den: de loge ligt vaak naast het café. Na de Frans-Duitse oorlog van 1870 bouwen de Duitsers in de geannexeerde regio's Elzas en Lotharingen nieuwe tempels als symbool van de keizerlijke macht, met de tempels in Duitsland (Straatsburg, A. Jerschke 1886) als voorbeeld. Vanaf de jaren 1880, tot aan de Eerste Wereldoorlog, volgt een tweede golf neo-Egyptische tempels (Rijsel, *La Lumière du Nord*, A. Baert 1911), waarvoor de belangrijkste tempels in België model staan.

De scheiding van Kerk en Staat in het begin van de 20^{ste} eeuw vereenvoudigt het hergebruik van kloosters en religieuze gebouwen tot tempel. De periode van het interbellum luidt een nieuw begin in. In 1924 ontwerpt architect Blondel in de *rue Cadet* te Parijs de nieuwe, unieke en originele tempel *Johannis Cornéloup* voor het Grootoosten van Frankrijk.

In 1940 ontbindt de Vichy-regering de loges en alle geheime genootschappen verboden. De tempels worden gesloten en de bezittingen in beslag genomen. De sterk uitgedunde vrijmetselaars, komen dit slechts geleidelijk aan te boven. Het blijft wachten tot de jaren 1970 op een nieuwe bloei. Talloze tempels zijn namelijk omgebouwd, afgebroken of verkocht voor andere doeleinden.

De Verenigde Staten

De architectuur van vrijmetselaars-tempels in de Verenigde Staten vertoont blijkens William Pesson, auteur van dit transcontinentale luik, een bijzonder karakter in vergelijking met deze van andere landen: ze is meestal zeer zichtbaar en monumentaal. De geschiedenis van Noord-Amerika, dat vandaag de meeste logebroeders ter wereld zou tellen, is immers nauw verbonden met de vrijmetselarij: ze ontwikkelt zich snel in de 18^{de} eeuw in de Staten die nog onder Engelse heerschappij liggen en verspreidt zich voornamelijk in militaire en politieke milieus. Talrijke vrijmetselaars speelden een rol in de onafhankelijkheidsbeweging. De hoge vlucht die de vrijmetselarij nam tot in de hoogste milieus van het land, sluit nochtans geen religieuze en politieke spanning uit: de aanvallen van de anti-maçonnieke partij tijdens de jaren 1820-1840, hebben de vrijmetselarij in meerdere Amerikaanse staten haast doen verdwijnen, met het gevolg dat een groot aantal vrijmetselaars zich bij de protestantse kerk en conservatieve stromingen zal aansluiten. De ingewijde broeders laten de politiek links liggen, en wijden zich voortaan aan liefdadigheid.

De eerste bijeenkomsten in de Verenigde Staten vinden plaats in taveernen als de *Old Tun Tavern* in Philadelphia, waar Benjamin Franklin ingewijd werd. Van het midden van de 19^{de} eeuw tot de Tweede Wereldoorlog worden talrijke tempels met uitzonderlijke afmetingen en decoraties gebouwd, hoofdzakelijk door ingewijde architecten. De vrijmetselaarsarchitectuur volgt de evolutie van de monumentale Amerikaanse architectuur en gebruikt de vormen die refereren naar de modellen van het verleden: de tempelgevels zijn meestal van gotische, eclectische of klassieke inspiratie. Hun interieur wordt rijkelijk versierd en het is gebruikelijk dat elke ruimte van de grote tempelcomplexen verwijst naar een historische stijl, zoals Italiaanse renaissance en de Egyptische, Dorische, Ionische, Corinthische, Byzantijnse en gotische stijl, sporaadisch ook de romaanse of oosterse

stijl. Daar het gebruikelijk is dat buiten de maçonnieke bijeenkomsten ook talrijke profane activiteiten in de tempel doorgaan, nemen de tempels in Chicago en New York weleens de vorm aan van wolkenkrabbers, of van recreatieve complexen zoals in Detroit, zonder twijfel de grootste tempel ter wereld.

De combinatie van maçonnieke en recreatieve activiteiten culmineert in de *Shrines*, organisaties die uitsluitend voor vrijmetselaars toegankelijk zijn en die voor hun rituelen en gebouwen terugrijpen naar noord-Afrikaanse of oosterse gebruiken die niet courant zijn op Amerikaanse bodem. Na de Tweede Wereldoorlog worden minder tempels gebouwd. De tempels van de laatste decennia van de 20^{ste} eeuw zijn minder monumentaal en vertonen een veeleer banaal decor, met uitzondering van de *Masonic Memorial Temple* in San Francisco. Met het oog op het behoud van de meest representatieve vrijmetselaars-tempels, werden samengestelde of niet-ingewijde organisaties opgericht ter bescherming van dit erfgoed. Tot op heden zijn 187 maçonnieke gebouwen opgenomen in het *National Register of Historic Places*.

België

Met zijn slotbijdrage over de maçonnieke architectuur in België, bevestigt Eric Hennaut, kunsthistoricus en vorser bij *Les Archives d'Architecture Moderne*, dat ons land terzake niet voor het buitenland hoeft onder te doen. Hoewel de vrijmetselarij sinds de eerste helft van de 18^{de} eeuw op het grondgebied van het toekomstige België aanwezig is, zijn de materiële of iconografische aanwijzingen voor een specifieke maçonnieke architectuur tot aan het eind van de Oostenrijkse Nederlanden uiterst zeldzaam. Slechts uitzonderlijk bleef in het herenhuis van markies de Gages in Bergen (1769), Provinciaal Grootmeester van de Grootloge van Engeland, een salon met maçonnieke symbolen bewaard. De opeenvolgende politieke regimes in de eerste helft van de 19^{de} eeuw (de Franse Republiek, het keizerrijk van Napoleon I, het Verenigd Koninkrijk

der Nederlanden, het onafhankelijke België) zijn de vrijmetselarij gunstig gezind. Dit klimaat zorgt ervoor dat in het hele land een reeks tempels wordt gebouwd in neoklassieke stijl. De grote tempel van *Les Amis Philanthropes* in de Zavelstraat, uit 1789, is sindsdien verdwenen maar wordt beschouwd als een van de meest bijzondere tempels ooit in Europa.

Het jonge België, dat in het begin van de 19^{de} eeuw de tweede industriële grootmacht in de wereld is, ziet in de vrijmetselarij de uitdrukking van de waarden van een ondernemende burgerij die staat voor het geloof in de rede en de vooruitgang, tolerantie en menselijkheid, arbeid en het vrije ondernemingsschap, en dit onder de bescherming van een verlichte monarch, Leopold I, zelf een vrijmetselaar. In België stelt de Orde zich al snel op als concurrent zoniet als rechtstreekse tegenstander van de katholieke kerk, die in een bisschoppelijke rondzendbrief uit 1837 laat weten dat het geloof niet te verzoenen is met de vrijmetselarij. Met de ontwikkeling van de eclectische architectuur lijkt het ideologische en politieke conflict zich te vertalen in onmiddellijk identificeerbare vormen. Terwijl de Sint-Lucasscholen van de gotiek de ideale belichaming van de christelijke maatschappij maken, richt de vrijmetselarij zich tot het Egypte van de farao's, de mystieke bakermat van de Westerse kennis en beschaving. Vanaf 1860-1870 en tot aan de Eerste Wereldoorlog – behalve in een korte tijdspanne rond 1900 – worden de meeste Belgische loges opgetrokken in Egyptiserende stijl. In Antwerpen, Bergen, Brugge, Brussel, Doornik, Gent, Luik, Leuven, Namen, Verviers, ... ziet men verschillende egyptiserende elementen opduiken in de interieurs en in een aantal opmerkelijke gevels (Bergen, Brussel, Leuven, Verviers).

Tijdens de overgang van de 19^{de} naar de 20^{ste} eeuw komt men echter terug van de historische en esthetische grondprincipes van het oude Egypte. Hoewel de loges weinig kenmerken van de art nouveau vertonen, leidt de

creatieve energie die deze periode kenmerkt, tot nieuwe experimenten en vraagstellingen in de maçonnieke architectuur: de Assyrische tempel (Ursulinenstraat in Brussel, 1899), het Indisch mausoleum Goblet d'Alviella (Court-Saint-Étienne, 1887), de terugkeer naar de klassieke traditie (Gent, 1902), e.a.

In het interbellum ziet men de eerste moderne maçonnieke bouwwerken opduiken, zonder referenties naar stijlen uit het verleden. Een voorbeeld hiervan is de loge in de Kluisstraat, in Elsene (1934), die overeenkomstig het progressieve karakter van de nieuwe gemengde obediëntie *Le Droit Humain*. De periode na de Tweede Wereldoorlog wordt, tot slot, gekenmerkt door nieuwe experimenten, gebaseerd op onder meer het voorbeeld in Nederland waar de vereniging *Ritus en Tempelbouw* pleit voor het gebruik van vormen geïnspireerd op de avant-garde in de beeldende kunsten en de architectuur.

De Schatten van de tempel. Het Belgisch Museum van de Vrijmetselarij is een uitgave van het Mercatorfonds en het Belgisch Museum van de Vrijmetselarij. Aparte uitgaven in het Nederlands en in het Frans. Formaat 28x23 cm, 160 pp., met ca 200 afbeeldingen in kleur. Prijs in het Museum 35 Euro, in de boekhandel 45 Euro. Het Belgisch Museum van de Vrijmetselarij ontvangt bezoekers iedere donderdag van 14u tot 17u, of op afspraak voor groepen en geleide bezoeken.

Info: Belgisch Museum van de Vrijmetselarij, Lakensestraat 79, 1000 Brussel, MBFM-BMVM@skynet.be en tel./ fax 02 223 06 04.

Architectures maçonniques, is een uitgave van *Les Archives d'Architecture Moderne*, Brussel <http://www.aam.be>.

Onder boekomslog ingebonden, formaat 21,5x23,5 cm. Tekst in het Frans, 208 pp., 240 zwart/wit en kleurenafbeeldingen. Prijs: 39 Euro

(ISBN 10: 2-87143-168-X
ISBN 13: 978-2-87134-168-8
EAN: 9782871431688).

De tentoonstelling *Architectuur en vrijmetselarij* werd verlengd, en loopt nog tot 1 april 2007, in het Museum voor Architectuur-De Loge, Kluisstraat 55, 1050 Brussel. Info: info@aam.be www.aam.be en tel. 02 642 24 62.

Elise Hooft

KOKSIJDE, EEN BEWOGEN ARCHITECTUURGESCHIEDENIS

Inventarisatie van bouwkundig erfgoed is in Vlaanderen vooral bekend vanuit de reeks "*Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen*". Deze publicatiereeks is de weerslag van een grootschalig inventarisatieproject dat is opgestart eind jaren 1960 door de Rijksdienst voor Monumenten- en Landschapszorg en later is verder gezet door de Afdeling Monumenten en Landschappen van de Vlaamse Gemeenschap, het huidige Agentschap Onroerend Erfgoed. Terwijl eind 2007 de inventarissen van de laatste Vlaamse gemeenten aangevat zullen worden, zijn de inventarissen van de oudste boeken in de reeks dringend aan actualisatie en aanvullende herinventarisatie toe. Dit is een belangrijke taak van de Vlaamse overheid, waaraan zowel in het Agentschap als bij het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed wordt gewerkt. Er zijn daarnaast ook talrijke voorbeelden van lokale besturen die de inventaris van hun gemeente op eigen initiatief herbekijken en aanvullen, om tegemoet te komen aan de nood aan een goed gedocumenteerd, onderbouwd lokaal erfgoedbeleid.

Een schitterend initiatief is de inventaris van het bouwkundig erfgoed die Sarah Willems in 2004-2006 maakte in opdracht van de gemeente Koksijde. In het kader van het "Cultuurbeleids-

plan Koksijde 2003-2007" stelde het gemeentebestuur de kunsthistorica aan voor de aanvulling van de bestaande inventarisgegevens met nieuw materiaal. Koksijde werd in de reeks "*Bouwen door de Eeuwen heen*" in boekdeel 8n opgenomen, een publicatie die dateert van 1982. De uitgebreide, systematische herinventarisatie door Sarah Willems, bestaande uit veldwerkfiches, archiefmateriaal en foto's van alle interessante gebouwen in de gemeente, wordt digitaal bewaard bij de gemeente. Deze databank zal de basis vormen van een lokaal beleid rond bouwkundig erfgoed, en wordt in functie van de opmaak van Gemeentelijke Ruimtelijke Uitvoeringsplannen digitaal in kaart gebracht.

Ter gelegenheid van Open Monumentendag 2006 verscheen tevens een boek onder de titel "*Koksijde, een bewogen architectuurgeschiedenis*". Het boek is opgevat als een chronologisch overzicht van de architectuurgeschiedenis van Koksijde. Het bevat een ruime selectie van de waardevolle gebouwen in Koksijde, gebaseerd op de informatie die uit het inventarisatieproject resulteerde. Het is een toegankelijke publicatie, die de geschiedenis van de oorspronkelijke kerkdorpen Koksijde, Oostduinkerke en Wulpen en hun uitbouw tot bloeiende badplaatsen toelicht aan de hand van honderden foto's, prentkaarten en plannetjes. Daarbij ligt de nadruk vooral op de talrijke vakantiewoningen die de gemeente rijk is. Naast de goed uitgewerkte architectuurhistorische informatie biedt het boek ook verhalen en anekdotes van bewoners of omwonenden, dit om tegemoet te komen aan de wens van het gemeentebestuur om de publicatie voor een ruim publiek aantrekkelijk te maken.

WILLEMS S., *Koksijde, een bewogen architectuurgeschiedenis*. Inventaris van het bouwkundig erfgoed, Koksijde, Uitgave gemeente Koksijde, 2006, 191 p. – ISBN 9081095013

Tentoonstelling

Marjan Buyle

SFINX. DE WACHTERS VAN EGYPTE

Nooit eerder werd een tentoonstelling aan deze vreemde wezens gewijd: half leeuw, half mens of juist gezegd half farao. Sfinxen zijn nochtans opvallende symbolen van de beschavingen van het oude Egypte. Al in 2600 voor Christus verscheen het eerste sfinxenbeeld en deze iconografie overleefde meer dan drieduizend jaar, al is er een duidelijke ontwikkeling te merken. De tentoonstelling is opgebouwd rond zeven thema's.

De sfinx en het ontstaan van de wereld
De farao wordt vaak geportretteerd als sfinx, waarbij hij zijn hoofd leent aan een machtig leeuwenlichaam, en aldus symbool wordt voor god, koning en leeuw tegelijkertijd. De sfinx is in de Egyptische mythologie de bewaker van de horizon en de beelden zijn zo georiënteerd dat ze naar de zonsopgang kunnen kijken. Ze worden opgesteld langs de lanen die naar de tempels leiden, waardoor ze de toegang naar het heiligdom kunnen bewaken. Ook op meubilair komt het motief voor: de farao zit op een door sfinxen geflankeerde troon.

*De koning, de leeuw en de sfinx:
het openbare gezag*

De farao, als verpersoonlijking van de goddelijke en koninklijke macht, waarborgt de stabiliteit van het land en beschermt het tegen invallers. Deze strijdende en zegevierende heerser wordt beurtelings afgebeeld als sfinx of als leeuw die de vijand vertrappelt of verslindt. Kleinere voorstellingen werden als 'diplomatiek' geschenk naar de buurlanden gestuurd. De boodschap was duidelijk.

De sfinx, bewaker van Egypte

De meest bekende sfinx is ongetwijfeld die van Giza, geplaatst rond 2600 voor Christus en ter plaatse uitgehouwen in de rots. Deze kolossale afmetingen werden later nooit meer geëvenaard.



Sfinx van farao Achoris – Steen – Herkomst: Rome, Villa Borghese – 29^e Dynastie – Parijs, Musée du Louvre, inv. N. 27

Stierenstaarten en andere accessoires
Soms neemt de farao ook andere dierlijke gedaantes aan, zoals een stier, een paard of een valk: de levende Horus op de troon van Egypte.

*Andere lichamen, andere koppen...
een wondere wereld*

Waar de sfinxen een mensenhoofd op een dierenlichaam dragen, worden goden en godinnen van het Egyptische Pantheon vaak voorgesteld met een dierenhoofd op een mensenlichaam. Deze wondere wezens, ontstaan uit de rijke Egyptische verbeelding, dragen verschillende betekenissen. Soms verwijzen ze naar de zon en het ontstaan van de wereld, in andere gevallen hebben ze met de dodenwereld te maken.

De sfinx en de terugkeer van de Verre Godin

Deze terugkeer wordt door tal van votieve objecten opgeroepen. Haar terugkeer, als metafoor voor de zo noodzakelijke overstromingen wordt uitbundig gevierd.

Sfinxen van elders: van Oost naar West

Het motief van de sfinx verspreidt zich vanuit Egypte in de vorm van bruidschatten, diplomatieke geschenken, oorlogsbuit en handelsuitwisselingen. Vanaf het tweede millennium voor Christus verschijnt de sfinx in Mesopotamië, waar het in tegenstelling tot de sfinx een echt monsterlijk wezen wordt. Ook in de landen van de Levant

en in het Middellandse Zeegebied worden sfinxen aangetroffen. Bij de Grieken wordt het één van de fabeldieren en zijn het doorgaans vrouwelijke gevleugelde sfinxen, waarvan de Thebaanse sfinx die de reizigers een raadsel laat oplossen, de meest bekende is.

De tentoonstellingsmakers verzamelden meer dan 200 werken uit diverse musea, waarbij men de stilistische evolutie van de sfinx kan volgen en haar rol in de Egyptische Oudheid. Er worden beelden, steles, amuletten, juwelen, ceramiek en meubilair getoond in een esthetische opstelling met opvallend mooie belichting. Een documentaire film toont aan hoe de Egyptische sfinxen zullen doordringen tot in alle artistieke disciplines van de Westerse kunst.

De tentoonstelling *Sfinx. De wachters van Egypte* loopt nog tot 25 februari 2005 in het Cultureel Centrum ING op de Kunstberg in Brussel (op loopafstand van het Centraal Station). Alle dagen open van 10 tot 18u, op woensdagen tot 21u. Gesloten op Kerstdag en Nieuwjaarsdag. De zeer fraaie catalogus bundelt artikels met de huidige stand van het wetenschappelijk onderzoek en kost € 35. Info: tel. 02 547 22 92.

Tentoonstelling

Elise Hoof

WONEN IN WELVAART. WONINGBOUW EN WOON- CULTUUR IN VLAANDEREN, 1948-1973

Het Centrum Vlaamse Architectuur-archieven en het Vlaams Architectuur-instituut presenteren met "Wonen in Welvaart" voor het eerst een breed opgezette thematische tentoonstelling in deSingel.. Het project groeide uit een samenwerking met onderzoekers en experts aan Vlaamse universiteiten.

Wonen in Welvaart belicht hoe in Vlaanderen de evolutie van de wooncultuur nauw was verbonden met de uitbouw van de welvaartsstaat in de periode 1948 tot 1973. Na de Tweede Wereldoorlog werd een eigen huis, liefst buiten de stad, met een volledig uitgeruste keuken en badkamer, een garage voor de eigen auto, centrale verwarming, nieuwe meubels en een televisietoestel voor steeds meer Vlamingen een optie. Wonen werd een

maatstaf voor welvaart. De nauwe verbinding tussen de uitbouw van de welvaartsstaat en het domein van wonen en huisvesting deed zich in nagenoeg alle landen van Europa voor. Bijzonder voor Vlaanderen is het specifieke samenspel van de drie hoofdrolspelers van de welvaartsstaat: de overheid, het middenveld en de vrije markt. Specifiek voor België, en zeker Vlaanderen, is de rol van het private initiatief (gezinnen en vrije markt) en de sterke aanwezigheid van het verzuilde middenveld. Daardoor werd de individuele woning de bouwsteen van de welvaartsstaat. Het overwicht van de eengezinswoning verhinderde niet dat ook modernistische hoogbouw of de satellietstad deel uitmaakten van het naoorlogse wonen. Deze collectieve modellen maakten vooral in de publieke sector en in kringen van architecten en stedenbouwkundigen opgang. Grootschalige bouwprojecten of seriematige productie van woningen waren in Vlaanderen echter eerder uitzondering dan regel. De geschiedenis van de grote sociale woningprojecten was er vooral een van vertragingen, van het niet uitvoeren van collectieve voorzieningen en van financiële problemen. Ook deze

geschiedenis maakt deel uit van de erfenis van de jaren vijftig en zestig. De reizende tentoonstelling en de publicatie "Wonen in Welvaart" brengen een boeiend en actueel stuk van de geschiedenis van de naoorlogse woningbouw en wooncultuur aan de hand van een uitgelezen selectie archiefmateriaal uit Vlaamse architectuurarchieven. Plannen, schetsen en maquettes, foto's, tijdschriftartikels, documentaires en krantenknipsels documenteren niet enkel oeuvres van bekende architecten, maar ook de geschiedenis van onze dagelijkse woonomgeving en de ideeën die erachter schuil gaan. Het VAI/CVAa wil met deze tentoonstelling en de bijhorende publicatie de aandacht vestigen op het maatschappelijk belang van de architectuurarchieven uit de jaren vijftig en zestig en het hedendaags debat over architectuur en wonen aanwakkeren.

De tentoonstelling loopt van 30 november 2006 tot 14 januari 2007 in deSingel in Antwerpen, Desguinlei 25. De tentoonstelling is toegankelijk van woensdag tot zondag, tussen 14u en 18u en is gratis. Op 6, 23, 24 en 31 december is de tentoonstelling gesloten. Nadien zal de tentoonstelling hernoemen worden op andere locaties in Vlaanderen en Nederland.
Info tel.: +32 (0) 3 242 89 78
Info fax: +32 (0) 3 242 89 79
Info e-mail: cvaa@vai.be
Website: www.desingel.be,
www.cvaa.be
Begeleidende publicatie:
Wonen in Welvaart. Woningbouw en wooncultuur in Vlaanderen, 1948-1973.
Karina Van Herck
i.s.m. Tom Avermaete (red.)
Rotterdam, 010 Publishers –
Antwerpen, VAI/CVAa, 2006, 320 p.,
ISBN: 90-6450-629-9



Colloquium

Marjan Buyle

DE MYTHE VAN DE 'RETOUR À L'ORIGINE'. AUTHENTICITEIT EN INTERPRETATIE IN DE CONSERVATIE- RESTAURATIE

"We kunnen niet terugkeren naar de originele bedoeling en daarom moeten we een nieuwe relatie bewerkstelligen tussen de originele bedoeling, het huidige werk en het verstrijken van de tijd. Maar er kan niet een enkele absolute oplossing voor het probleem zijn; veeleer is er een aantal nieuw gevonden relatieve mogelijkheden."

(HEDLEY G., *Long lost relations and new relativities*, in *Conference United Kingdom Institute for Conservation*, juni 1990, p. 8-15)

De BRK-APROA (Beroepsvereniging voor Conservator-Restaurateurs van Kunstvoorwerpen vzw) organiseert in samenwerking met het VIOE (Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed) tweejaarlijkse colloquia over conservatie-restauratie. Het onderwerp van de volgende sessie, die zal doorgaan op 22 en 23 november van volgend jaar, focust op de problematiek van

authenticiteit en interpretatie in de conservatie-restauratie onder de titel "De mythe van de *retour à l'origine*". Het programma is thans in opmaak. Voorstellen voor lezingen kunnen nog bezorgd worden op onderstaand adres.

Vaak leest men in bestekken of publicaties: reconstructie *à l'identique*, teruggaan naar oorspronkelijke toestand, reconstructie van het origineel. De eerste vraag hierbij is: wat bedoelt men met deze termen? Is dit het doel van de conservatie-restauratie? Is dit technisch mogelijk? Deontologisch verantwoord? Kunnen het onderzoek en de analyses een volledig beeld geven van het origineel? Hebben we ooit genoeg gegevens hiervoor? Mogelijkheden en beperkingen van de labo-analyses in deze zoektocht?

Is het verantwoord om een schilderij illusionistisch te retoucheren? Om een gebouw te reconstrueren? Een historische tuin? Een archeologische pot? Wat met de notie van natuurlijke veroudering, van patina, van historische en sociale context?

Het doel van dit congres is de conservators-restaurateurs doen nadenken over deze intellectuele benadering alvorens over te gaan tot het formuleren van restauratieopties en de behandeling aan te vatten. Het thema is zeer breed: het gaat om interieurs en

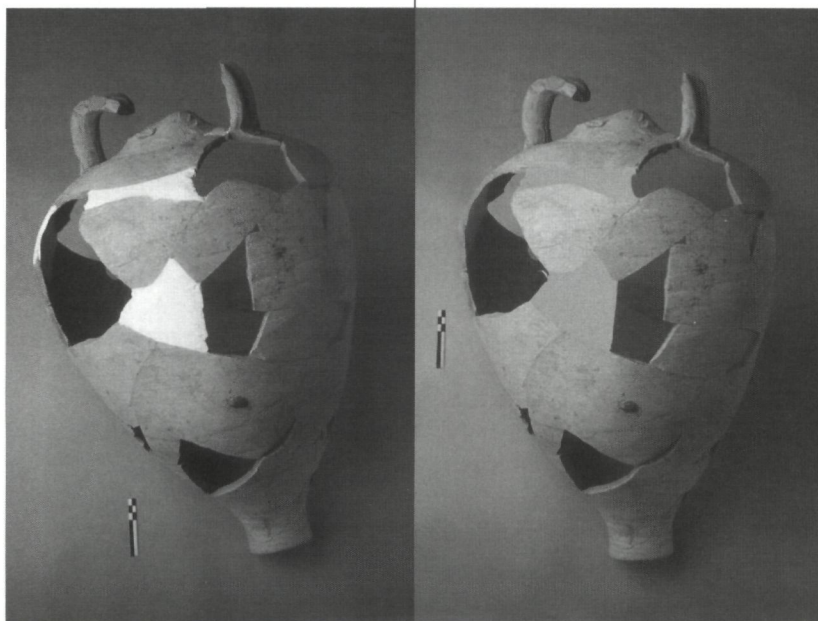


monumenten, vast en los meubilair, houten of stenen vloeren, behang-papier, muurschilderingen, glasramen, gemaroufleurde doeken, olieverfschilderijen, wandtapijten, textielbehang, stucwerk, schouwen, sculpturen, reliëfs, historische tuinaanleg, archeologische relictten e.a.

Wat is de inbreng van de conservator-restaurateur in het onderzoek, de uitvoering, de reconstructie, het respect voor de authenticiteit, de objectieve interpretatie, dit alles met als doel een coherent beeld te verkrijgen van het geheel? Hoe hieruit een conservatie-restauratieoptie formuleren met respect voor deze authenticiteit? Hoe kan men een genuanceerde interpretatie documenteren en overbrengen naar het publiek?

Welke zijn de mogelijkheden bij deze opties:

- maximaal respect voor de authenticiteit door zich te beperken tot een strikte conservatie. Maar welke 'authenticiteit' bedoelen we dan: de materiële authenticiteit? de conceptuele authenticiteit? de functionele authenticiteit?
- restauratie met een al dan niet partiële terugkeer naar het origineel
- reconstructie *à l'identique*
- hedendaagse oplossing: wat verloren of gedegradeerd is vervangen door resoluut hedendaagse elementen
- interpretatie van het origineel: hedendaagse kleurstellingen bijvoorbeeld die geïnspireerd op de originele
- combinatie van hedendaagse inbreng met bewaring van oude elementen



– didactische reconstructie van een deel van het ensemble of kunstwerk en conservatie van de andere delen

Het colloquium gaat door op 22 en 23 november 2007 (met mogelijks nog een excursiedag op 24 november) in het Auditorium Hadewych, Consciencegebouw, Albert II-laan 15, B-1210 Brussel. Het wordt georganiseerd door de Beroepsvereniging voor Conservators-Restaurateurs van Kunstvoorwerpen BRK-APROA, in samenwerking met het Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed VIOE. De congres talen zijn Nederlands, Frans en Engels. Simultaanvertaling naar de nationale landstalen is voorzien (door vrijwilligers van de vereniging). Eventuele sprekers kunnen een voorstel van lezing opsturen (half tot hele A4-pagina), en dit zo snel mogelijk. Opsturen naar: Marjan Buyle, Steenkoolkaai 7, B-1210 Brussel, email: MarieAnne.Buyle@rwo.vlaanderen.be

Buitenkrant

Philip Streitz

D'N BRUINEN

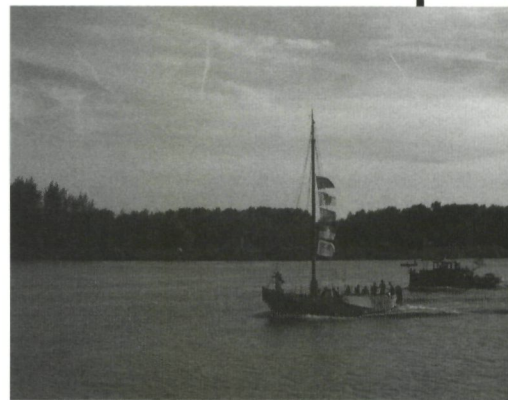
Op zaterdag 9 september werd de gerestaureerde mosselhengst *D'n Bruinen* te water gelaten in Rupelmonde. Vrijwilligers van vzw Tolerant, na enige tijd bijgestaan door cursisten van De Steenschuit, VDAB en Werkwinkel, hebben drie jaar gewerkt aan een ingrijpende restauratie van deze ruim honderd jaar oude platbodem (bouwjaar 1902) uit De Paal in Zeeland. De plechtige tewaterlating ging dan ook gepaard met de nodige luister.

Meter van het herbouwde schip is actrice Antje De Boeck, die daarmee terugkeert naar de roots van de succesrijke tv-serie *Stille Waters*, die in deze regio werd opgenomen (het Scheldemuseum De Notelaer, of het

huis Vorlat, ligt schuin aan de overkant tegenover Rupelmonde). Provinciegouverneur André Denys verklaarde zich bereid het beschermheerschap van de vereniging op zich te nemen. De werkzaamheden aan *D'n Bruinen* verliepen overigens met steun van de provincie Oost-Vlaanderen en het programma Interreg van de Europese Unie, terwijl de gemeente Kruibeke instond voor logistieke en materiële steun (de CNR-loods, waarin het schip werd gerestaureerd en die eveneens werd opgetrokken met steun van Europa, werd gratis ter beschikking gesteld).

Deze tewaterlating was onderdeel van een dagvullend, neen, van een week-endvullend programma. Zaterdagochtend vond in de CNR-loods een colloquium plaats van de zgn. Europese Boegbeelden: dit zijn de 21 nautische projecten die in het raam van het grensoverschrijdende Interreg-programma werden betaald door de Europese Unie (en die hier ook zichzelf voorstellen dmv. een aangepaste info-stand). Zij zijn gespreid over het gebied van Euregio Scheldemond, dat Oost- en West-Vlaanderen omvat benevens de provincie Zeeland. Vier ervan bevinden zich in Rupelmonde: de restauratie van *D'n Bruinen*, het lichtschip *Westhinder*, de Spaanse Getijdenmolen uit 1516 en de bouw zelf van de CNR-loods (Centrum Nautisch Rupelmonde) op de terreinen van de voormalige scheepswerf *Chantier Naval de Rupelmonde*.

Om 15.30u nam Tolerant over. Na voorzitter Franke Lok en projectverantwoordelijke Peter Hamer voerden ook burgemeester Antoine Denert van Kruibeke en directeur Cultuur &



Monumentenzorg Andrea De Kegel van het Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen het woord. Antje De Boeck en accordeonist Ronny Verbist zorgden voor muzikale afwisseling.

Om 17.30u vond de eigenlijke tewaterlating plaats op de helling van de CNR-werf. Met champagne dopen was er echter niet bij. Dat is vooreerst niet de traditie bij een schip dat reeds heeft gevaren en bij dit soort werkschepen (vroeger toebehorend aan eenvoudige doch hardwerkende lieden) was dat al helemaal niet het geval. Neen, *D'n Bruinen* werd begoten met Scheldewater: een emmer afkomstig van de Scheldebron in het Franse Saint-Quentin en één die werd overgebracht vanuit de monding in de Scheldedelta. Het schip werd daarna op de hellingkarren in het water neergelaten, terwijl een bezoekende vloot klassieke schepen (bestaande uit zeezeilers, platbodems, sleepboten...) een hoornconcert inzette en een watergordijn optrok.

Op de Schelde wachtte een andere hengst, de *Jan Korneel* (naast *D'n Bruinen* en de *Pegasus*, eveneens eigendom van de vzw, één van de vijf authentieke exemplaren van het scheepstype hengst in de Lage Landen). De *Jan Korneel* werd enkele dagen voordien overgevaren vanuit Nederland en zal in de CNR-loods de plaats innemen van *D'n Bruinen*, om eveneens te worden gerestaureerd (de later geplaatste kajuit wordt er afgehaald en het vaartuig wordt weer in vissermanuitvoering gebracht). Speciaal voor deze tewaterlating bracht de bezoeker ook een zak mosselen mee,



die thv. de helling van het ene schip in het andere werd geladen, als symbool van de werkzaamheden die *D'n Bruinen* generaties lang uitvoerde, namelijk het vervoer van mosselen vanuit Zeeland naar België en tot in Noord-Frankrijk. Eenmaal *D'n Bruinen* te water, werd het feest voortgezet in de CNR-loods.

Daarmee was het evenement echter nog niet afgelopen. Zondag 10 september was het immers Open Monumentendag in Vlaanderen. Die dag werd de lantaarn van de toren van OLV-kerk te Rupelmonde, die eveneens in de CNR-loods werd gerestaureerd, met een reuzenkraan weer op zijn plaats gezet. Een hele opluchting voor de Rupelmondenaren, die hun kerk meer dan drie jaar lang 'onthoofd' zagen. *D'n Bruinen* lag terug op de helling: het schip was daar de hele dag voor het publiek toegankelijk.

En als afsluiter nog dit: er is ook een boek in voorbereiding over de hengst. Het manuscript is van de hand van de in 2000 overleden ere-conservator van het Nationaal Scheepvaartmuseum Antwerpen, Jules Van Beylen. Medewerkers van vzw Tolerant en van de Stichting Behoud Hoogaars uit Zeeland leggen thans de laatste hand aan het document, dat een standaardwerk wordt over dit soort platbodem. Het wordt volgend jaar op de markt gebracht en de provincie Oost-Vlaanderen verklaarde zich bereid de uitgave voor haar rekening te nemen.

Studiedag

Jan Bastiaens

ERFGOED BUITEN! OVER DE RELATIE TUSSEN NATUUR EN HISTORISCH ERFGOED

Landschap De Liereman en partners nodigen u uit op hun 2^{de} historisch-ecologische studiedag op zaterdag 10 februari 2007.



In elk natuur- of bosgebied ligt historisch erfgoed. Vaak heel prominent aanwezig, maar even vaak totaal onbekend en onbemind. Soms in harmonie met het natuur- en bosbeheer, soms in conflict. Maar het is er wel steeds. En hoe moet je daar als natuur- of bosbeheerder dan wel mee omgaan?

Landschap De Liereman nodigt u uit het historisch erfgoed in bos- en natuurgebieden te ontdekken en mee te onderzoeken welke plaats historisch erfgoed kan hebben in bos- en natuurbeheer.

Programma

- 9.30u: ontvangst met koffie
- Introductie door dagvoorzitter Guido Tack (Agentschap R-O Vlaanderen)
- Cultuur- en natuurhistorisch erfgoed in natuurgebieden: onderzoek en beheer
Jan Bastiaens (VIOE)
- Visies op natuur en historisch erfgoed in de Uitkerkse Polder
Stefan Versweyveld (Natuurpunt) en Dries Tys (VUB)
- Cultuurhistorie en natuurbeheer in Nederland: drie case studies op het grensvlak van onderzoek en praktijk
Theo Spek (RACM, Nederland)
- Lunch
- (Geo-)archeologische relictten in Meerdaalwoud en Heverleebos. Een verkenning
Marc De Bie (VIOE, VUB en KULEuven) en Sara Adriaenssens (VUB)
- Landschapsherstel of natuurherstel?

Het Grotenhoutbos bij Turnhout
Hilde Verboven (VIOE, KULEuven)

- Help, mijn natuur is cultuur! Erfgoed binnen in het integraal beheerplan Landschap De Liereman
Bas Van der Veken (Landschap De Liereman, KULEuven)
- Discussie met vragen uit het publiek
- 16.30u: receptie

Partners

Agentschap R-O Vlaanderen,
Onroerend Erfgoed
Agentschap Natuur en Bos
Natuurpunt
Vlaams Instituut voor het Onroerend Erfgoed (Vrije Universiteit Brussel)

Erfgoed buiten! Over de relatie tussen natuur en historisch erfgoed
10 februari 2007

Waar: OC De Djoelen, Steenweg op Mol 3, 2360 Oud-Turnhout
Openbaar vervoer: het dichtstbijzijnde treinstation is dat van Turnhout (www.nmbs.be). Verder met de bus (www.delijn.be). De bus stopt vlakbij De Djoelen.

Prijs:
inschrijven door overschrijving van 8 euro (prijs incl. broodjesmaaltijd) op rekeningnummer 403-0047341-78 met vermelding "studiedag erfgoed buiten" + mail met coördinaten naar bas.vanderveken@biw.kuleuven.be
Info:
bas.vanderveken@biw.kuleuven.be
of 0498/683817

M&L citaat

"IK – In Japan is er een tempel die men om de 15 jaar van de grond af aan herbouwt.

HIJ – Dat is ongelooflijk.

IK – Ja, dat spreekt tot de verbeelding.

HIJ – Dat zou wel eens de oervorm van restauratie kunnen zijn, de mythische restauratie:

het daadwerkelijk herstellen van de tempel is dan niets anders dan het ritueel herhalen van de oorsprong, van het instellen van een wereldorde. Restaureren veronderstelt instaureren. Zonder deze steeds terugkerende herhaling kan de ordening van de wereld niet behouden blijven. De mythische restauratie bewaart veel meer dan alleen maar een bouwwerk.

IK – Het bouwwerk is hier pars pro toto voor een wereld."

Lieven De Cauter en Lode De Clercq, Chronos en de Belvédère-torso. Een gesprek over de paradoxen van het herstel, in *Vertoog en Literatuur*, Cahier 6, Restauraties, vormen van herstel, Meulenhof/ Kritik, Antwerpen/ Radio 3, 1993, p. 105

(nvdr.: Het gaat om de tempels van de Shinto-godsdienst, de eerste en oudste plaatselijke godsdienst, nog vóór het boedhisme er aankwam. Deze Shinto-tempels worden niet om de 15, maar om de 25 jaar afgebroken en identiek herbouwd op een locatie er juist naast. Als de tempels af zijn – het gaat altijd om het hele tempelcomplex en de bouw gaat met tal van prachtige rituelen gepaard – worden de heilige voorwerpen overgebracht van de oude naar de nieuwe tempels en wordt de oude site met de grond gelijk gemaakt.)

Op 20 september 1757 werd C.J. Crappé betaald voor zijn werk (21). De volledige beschrijving had minder dan één maand geduurd!

Latere aanpassingen en opknapbeurten

Tien jaar na de oorspronkelijke afwerking, in 1767, werd het uitzicht van de altaardeuren grondig veranderd: de vlakken werden *gebronsd* (met koperblad belegd) en de lijsten verguld door P. Vermeulen, die ook de opdracht kreeg om de lijsten van de schilderijen in het koor en de voeten van de marmeren tafels eronder te vergulden (22).

In de hierop volgende honderd jaar werd het witte beeldhouwwerk twee maal herschilderd vóór men aan het einde van de 19^{de} eeuw overging tot de volledige herneming van de beschrijving op het houten beeldhouwwerk. Effen wit vervuilt immers sneller en is ook makkelijker te overschilderen dan marmerimitaties. De huidige zichtbare polychromie werd waarschijnlijk in 1882 aangebracht door Ch. Smets uit Aarschot (23). Zijn naam en die van een zekere Vandereycken werden teruggevonden, geschilderd bovenop de baldakijn, samen met de datum. Het altaar werd toen blijkbaar volledig opgeknapt, ook de marmeren onderbouw die gepolijst werd door Angelus Warocquiers. Jos. Bardé zou het hervergulden op zich hebben genomen (24). In 1887 ten slotte werd er een laatste maal plaatselijk verguld door Johannes Laureys uit Leuven: de kelk boven het tabernakel (*or pur*), enkele elementen aan de altaartafel (*or pur*) en de altaardeuren in rood en geel goud (*or mi-fin*) (25).

Specifieke moeilijkheden bij de huidige behandeling

Aangezien de bewaringstoestand van het altaar vrij goed was, werd in overeenstemming met de algemeen vooropgestelde restauratieoptie, de nadruk gelegd op de conservering van de structuur en van de overschildering van Ch. Smets uit 1882: het ontsmetten en verstevigen van hout dat door insecten was aangetast, het verlijmen van losgekomen naden en breuken, het fixeren van verf-schilfers en het oppervlakkig reinigen. Uit de algemeen vooropgestelde materialen en technieken werden na de nodige testen diegene gekozen die het meest geschikt waren voor de diverse te behandelen ondergronden. Voor het verlijmen van barsten aan het gordijn van de baldakijn werd uitzonderlijk geopteerd voor het inzetten van stukjes balsahout aangezien de beide zijden van de naden niet meer in hetzelfde vlak lagen.



◀ De reiniging
(foto G. Hardy)



◀ Eén van de
engelenkopjes,
vóór het fixeren
(foto G. Hardy)



▼ Eén van de
engelenkopjes,
na behandeling
(foto G. Hardy)

► De barsten in de bekroning, vóór behandeling (© KIKIRPA)



► De bekroning, na behandeling (© KIKIRPA)



► De bruine oversauzing, vóór behandeling (© KIKIRPA)



Het reinigen van het huidig zichtbare oppervlak stelde de meeste problemen. Het eerste ontstoffen onthulde de onregelmatige vervuiling van het beeldhouwwerk en een licht verschil in tint tussen het reële marmer en de marmerimitatieschilderingen. Dit laatste werd veroorzaakt door de veroude-

ring (verdonkering) van een vernislaag die als bescherming over de glanzende olie verf was aangebracht. Een meer doorgedreven reiniging was dus noodzakelijk om het geheel opnieuw een meer homogeen uitzicht te verlenen. Er werd gegomd en geborsteld op de matte verflagen en de marmer-schilderingen werden met white spirit of een zwakke concentratie van EDTA in gedemineraliseerd water (2%) gereinigd. Een bruine oversauzing van het blauwgrijze marmer van de baldakijn bleef echter ongewijzigd donker. De verkleuring van deze plaatselijke materie, die aangebracht werd na de laat-19^{de}-eeuwse polychromie had de oorspronkelijke kleurverhoudingen compleet gewijzigd: wat eerst lichtgrijs of groenig marmer was, was nu donkerbruin. Daarom werd er beslist om die later aangebrachte olievernissen (een mengsel van lijn- of saffloorolie en dammarhars (26) te verwijderen. De moeilijke oplosbaarheid van dit mengsel was mogelijk te wijten aan de invloed van het licht en de incrustatie van vuil. Na uitgebreid testen werden de verbruinde partijen gedeeltelijk gereinigd met een mengsel van ammoniak, water en isopropanol, nagespoeld met isopropanol en direct drooggewreven. Er werd gestreefd naar een evenwichtig afdunnen van de vernis zodat een harmonieus uitzicht van de baldakijn bewaard bleef.

De integratie van lacunes was in omvang beperkt en omvatte het opvullen en retoucheren van leemten in de drager en de afwerkingslagen met traditionele krijt-lijmpreparatie, aquarel en lichtechte pigmenten in acrylaathars in een alcoholmengsel. Aangezien de afwisseling tussen matte en glanzende partijen een belangrijk element uitmaakt van de afwerking, werden de glanzende gemarmerde delen gewreven met microkristallijne was en geboend. De matte delen behielden hun broze uitzicht.

DE KOORAFSLUITING MET DE ALTAREN VAN DE HEILIGE LAURENTIUS EN DE HEILIGE CATHARINA

De altaren, gewijd aan de heilige Laurentius en aan de heilige Catharina bevinden zich in de doorgang tussen het koor en het transept, op de scheiding tussen de leefwereld van de monniken en die van de leken in de parochiekerk. Ze vormen de zijvleugels van een vroegere koorafsluiting en werden bij de huidige binnenrestauratie, na meer dan tweehonderd jaar opnieuw door een hedendaags smeedijzeren hekken met elkaar verbonden. De altaren zijn



▲ De koorafsluiting
na de huidige
restauratie
(© KIKIRPA)

▼ Het Sint-Catharina-
altaar
(© KIKIRPA)



▲ Het Sint-
Laurentiusaltaar
(© KIKIRPA)

▼ De portiek naar het
noordelijke zijkoor
(© KIKIRPA)



uit verschillende marmersoorten opgetrokken en in de nissen staan de geschilderde beelden van de heilige Catharina en de heilige Laurentius in Avesnessteen. In het verlengde van deze altaren vormen architecturale omlijstingen in gemarmerd hout een portiek rondom de toegang naar de twee zijkoren.

De behandeling van het Sint-Laurentiusaltaar en de bijbehorende portiek maakten deel uit van de eerste interventiecampagne in 2002. Het Sint-Catharina-altaar en de bijbehorende portiek werden geconserveerd en gerestaureerd van 26 december 2003 tot 12 maart 2004. De werken werden uitgevoerd door personeelsleden en stagiaires van het KIK. Het marmer was eerder al gereinigd in het kader van de volledige interieurrestauratie. De opdracht van het atelier *Beeldhouwwerken* omvatte de conservatie/restauratie van de houten onderdelen in de altaarbekroningen en de houten, met marmemitatie beschilderde portieken over de doorgangen naar de zijkoren. Daarnaast werden ook de twee stenen beelden in de portieken van de altaren geconserveerd en gereinigd door het atelier *Steenachtige materialen* en werden enkele elementen uit de altaarbekroningen geconserveerd en gereinigd.

Een koorafsluiting met doksaal en zijaltaren

Bij de inrichting van de nieuwe barokkerk werd er, mits enige aanpassingen, gebruik gemaakt van meubilair uit de middeleeuwse kerk die was afgebroken. Zo diende, bij de oprichting van een koordoksaal in 1672 het Johannesaltaar uit de oude kerk, dat werd gemaakt door Hubrecht Van Den Eynde (1640-1642) (27), als basis voor een nieuwe constructie. De overeenkomst van 18 oktober 1671 tussen de beeldhouwer Gaspard van der Steen (28)

en de abt beschrijft hoe het doksaal moest opgebouwd worden naar het model en volgens de raadgevingen van landmeter Cornelis Lowys (?-1691) (29). Bij dit ontwerp werd het bestaande Johannesaltaar aan de zuidkant van de toegang tot het koor geplaatst en het werd gereinigd. Het centrale schilderij van Barend van Orley werd vervangen door een portieknis van zwarte toetssteen met een schelp. Daarin werd een beeld geplaatst van de heilige Catharina en in de bekroning een nieuwe cartouche, twee engelen, bloemenslingers en bloempotten. Het altaar werd aan de heilige Catharina toegewijd. Een volledig nieuw meubel, identiek aan het vorige, werd als pendant aan de noordzijde geplaatst en toegewijd aan de heilige Laurentius. Een centrale portiektravee tussen beide altaren met versterkte muren en pilasters in rustica-techniek vormde de doorgang naar het koor. Het boogveld boven de toegang werd versierd met een figuur tussen rankwerk. De bekroning was afgewerkt met voluten, een houten kruisbeeld en daartussen een cartouche met engelenhoofdjes en engeltjes met attributen. Het doksaal was bovenaan toegankelijk vanuit twee deuren in de koormuur.

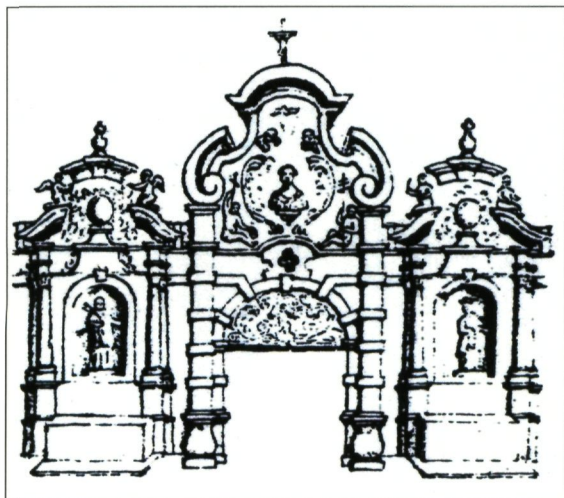
In het contract werden de voorwaarden bepaald voor de uitvoering. Aan de kwaliteit van de gebruikte materialen werd veel aandacht besteed, alsook aan de definitie van de kwaliteit van het beeldsnijwerk. Alle beeldhouwde elementen moesten door de beeldhouwer in zijn atelier volledig afgewerkt worden. Er werd niet geduld dat er ter plaatse nog zou moeten gekapt en gepolijst worden. Wel voorzag de kloostergemeenschap alle materialen: lood, ijzer, kalk en (bak?)steen om het geheel te monteren. Het vervoer van de stenen tot in Testelt, de dichtbij gelegen locatie aan een waterloop (de Demer) was ten laste van de beeldhouwer. Het vervoer over land van Testelt tot Averbode (ca. 4 km), werd bekostigd door de abdij. Een 17^{de}-eeuwse afbeelding van het vooraanzicht bleef bewaard (30).

In 1701-1702 werd Pieter Scheemaekers verzocht om aan de achterzijde van het doksaal een houten lambrisering aan te brengen om het te verbinden met de wandleuningen van het koorgestoelte (31).

Een onbelemmerd doorzicht van schip tot hoofdaltaar

Na de oprichting van een nieuw hoofdaltaar (1753-1757) werd de koorafsluiting als een visueel obstakel ervaren en in augustus 1773 werd besloten om het centrale gedeelte tussen de twee altaren te slopen (32). Ook de houten lambrisering van Scheemaec-

►
17^{de}-eeuwse schets
van de barokke
koorafsluiting,
ontworpen door
Cornelis Lowis





1640-1642: Hubrecht Van Den Eynde: autel Saint-Jean de l'ancienne église, à l'origine il y avait une peinture de Van Orley.

1672: Cornelis Lowys (plan) et Gaspard Van Der Steen (exécution): adaptation de l'ancien autel dans la nouvelle église).

1773-1774: récupération du jubé de 1672?

1773-1774: Gregorius Godissart (support) et La Costa (faux marbre): après l'ouverture du jubé, deux portiques ont été construits pour unir les deux autels aux stalles.

Schema: chronologie
van de interventies
(© KIKIRPA)



Schema: opbouw
van de drager.
Elke kleur komt
overeen met een af-
zonderlijk stuk hout.
De grijs gekleurde
delen zijn in echt
marmer
(© KIKIRPA)

Schema: opbouw
van de drager:
de verschillende
onderdelen van de
bloemenvazen.
Elke kleur, ook het
grijs, komt overeen
met een apart
stuk hout
(© KIKIRPA)



kers werd verwijderd en de twee toegangen naar de zijkoren kregen een architecturale omlijsting die eveneens fungeert als verbinding tussen de altaren en het koorgestoelte. Een gedeelte van de marmen koorafsluiting werd hergebruikt en de structuur van de boog werd in grote lijnen in de twee door- gangen gekopieerd.

De basisconstructie werd opgetrokken uit baksteen met bovenaan een bekroning uit stucwerk, aangebracht op tengellatjes. In de intrados van de boog is het baksteenmetselwerk met een kalk-zandpleister afgewerkt. Tegen de voorzijde werd er een houten omkasting aangebracht, vermoedelijk in eikenhout en daarop werden een groot aantal planken en lijsten vastgemaakt die zorgen voor de uiteindelijke vormgeving. Die bestaat uit een rondboog met een siersluitsteen geflankeerd door twee pilasters op S-vormige basementen en bekroond met Ionische kapitelen. Het geheel wordt bekroond met een fries waarop aan elke zijde drie gestileerde vazen staan met bloemen, verbonden door guirlandes.

De portiek is het werk van een meubelmaker. De rechte planken, lijsten en gebogen profielen werden afzonderlijk vormgegeven en vervolgens ter plaatse samengesteld. Het is niet duidelijk op welke wijze al deze stukken aan de drager zijn bevestigd maar waarschijnlijk zijn ze gekleefd en plaatselijk bijkomend genageld. Blijkbaar zijn er aan de gebogen sokkels en aan het zwarte lijstwerk doken of spijkers gebruikt, want er zijn ronde aftekeningen in de polychromie.

Bij de bekroning met de bloemenvazen, de kapitelen en de sluitsteen kan men doorheen de beschrijving de sporen van de houtbewerkinginstrumenten nog onderscheiden: de herkenbare halen van gutsen en beitels verraden een snelle en weinig

gedetailleerde uitvoering in licht hoekige vormen. Deze scherpe insnijdingen zijn nog duidelijker in de bloemen en bladeren op de vazen. Aangezien de achterzijde van deze potten niet beschilderd is, ziet men er de sporen van zagen en houtbeitels. De wijze waarop de stukken zijn samengevoegd getuigt niet van het gebruik van hout van eerste keuze.

Om de houten portieken naadloos op de marmeren altaren te laten aansluiten, werden ze met marmerimitaties beschilderd die de verschillende echte marmers van de altaren nabootsen en vervolgens glanzend gevernist om ook de textuur van het materiaal te imiteren. Rondboog, pilasters en fries bestaan uit wit gemarmerde cassettes met een zwarte omlijsting. Op de rondboog en de zuilen vinden we horizontale banden die, net als de basementen, in het rood werden gemarmerd. Alleen de westelijke zuilen zijn opgebouwd uit echte marmerplaten en vormen zo de overgang tussen de altaren en de portieken. De bloemvazen en de guirlandes zijn in het wit geschilderd en verwijzen naar niet gepolijst stenen beeldhouwwerk. Zowel beeldhouwer als schilder werkten met kleur- en textuurcontrasten.

Het schrijnwerk werd uitgevoerd door Gregorius Godissar (33), die op 3 november 1774 een overeenkomst sloot met een zekere La Costa, voor het aanbrengen van de marmerimitatie (34). Lichte schade aan het echte marmer van het Catharina-altaar werd met stucmarmer hersteld, waarschijn-

►
Herstelling met
stucmarmer
(© KIKIRPA)



lijk door de Beierse vakman Franz Xaver Bader die op dat ogenblik (1772-1774) in de kerk aan een aantal realisaties werkte in datzelfde materiaal: twee altaren in de zijkoren, een stootplint en vier toegangspoorten in het transept en in het koor (35).

In de bovenbouw van de altaren bevinden zich witgeschilderde decoratieve elementen die uit verschillende materialen zijn samengesteld: hout, witte kalksteen en plaaster, vergaard met plaaster, een botje of een houten dook. De stukken zijn op de structuur van de altaren bevestigd door middel van ijzeren doken en ook in de stenen fruitslingers is er een ijzeren wapening verwerkt. Een gelijkaardig gemengd materiaalgebruik ziet men ook bij de twee grote heiligenbeelden in Avesnessteen. De witte steen werd op sommige plaatsen voorzien van een laag gemodelleerde plaaster of kalk. Deze ingreep is vooral duidelijk aan de voorzijde van de heilige Laurentius, ter hoogte van de buik. Onderdelen zijn vergaard met ijzeren doken en de linkerhand van de heilige Catharina is uit hout vervaardigd. Mogelijk gaat het hier om het herstel van beschadigingen ten gevolge van de sloop van het middendeelte van het doksaal en werd het beeldhouwwerk vervolgens steeds met matte witte verf beschilderd om deze ingrepen aan het oog te onttrekken. Materiaalexpansie door het oxideren van de doken leidde evenwel tot verder verval van het monumentale beeldhouwwerk.

Na deze ingrijpende verbouwing, bleef de doorgang naar het koor vrijwel ongewijzigd, met uitzondering van de recente toevoeging van een nieuw hekwerk tussen beide altaren.

Onderhoud bestond in het verleden uit het herneemen van de beschildering van de houten onderdelen, waarbij het oorspronkelijke kleurschema in grote lijnen behouden bleef. Stratigrafisch onderzoek naar de opeenvolgende afwerkingslagen toonde aan dat de marmerimitaties van de portieken één maal overschilderd werden en de witte matte portiekbekroning drie maal. De marmerschilderingen werden steeds gevernist, terwijl matte steenimitaties sneller aanleiding gaven tot vervuiling. De zwarte en de witte marmerimitaties werden volledig overschilderd, terwijl de rode eerder plaatselijk geretoucheerd werd.

De huidige zichtbare witte marmerschildering aan de zijde van het Sint-Catharina-altaar imiteert tot in het detail het echte marmer. Zelfs een breuk in een plaat van de westelijke pilaster werd aan de oostzijde in spiegelbeeld geschilderd weergegeven om een perfecte symmetrie te realiseren. Deze



▲ Een breuk in de marmeren pilaster, west
(© KIKIRPA)



▲ De geschilderde breuk, oost
(© KIKIRPA)

polychromie werd waarschijnlijk in 1882 aangebracht door de schilders Jos. Bardé en Ch. Smets voor rekening van de Broederschap O.L.V. van het Heilig Hart. *Marberpolierder* Angelus Warocquiers renoveerde de marmeren onderdelen (36).

De behandeling

De houten structuren verkeerden in tamelijk goede staat, de verankeringen van een aantal kleinere elementen in de bovenbouw van de altaren moesten verbeterd worden en afgezien van een zware vervuiling en lokale afschilfering, waren ook de beschilderingen vrij goed bewaard gebleven. De uitspringende delen tot op manshoogte vertoonden de meeste sleet door wrijving en krassen die aanleiding gaven tot kleine lacunes.

Specifieke problemen bij de behandeling van dit kerkmeubilair vormden de twee stenen beelden en de reiniging van de marmerimitatie-schilderingen in de portieken. Beide heiligenbeelden waren op verschillende plaatsen gebarsten, mede door de aanwezigheid van roestende ijzeren doken. Dit leidde tot het afbreken van een aantal onderdelen,

waarvan sommige ter plaatse bewaard bleven en andere verloren zijn gegaan, zoals een gedeelte van de rooster van de heilige Laurentius. Bij de verlijming van de gebroken elementen met epoxyhars werden de verroeste doken uiteraard vervangen door exemplaren in inox. Ook barsten werden voorzorg met epoxyhars geïnjecteerd en nadien opgevuld met krijtcellulose. Aangezien de conservatie in de huidige toestand het uitgangspunt was voor de ingreep, werd er afgezien van reconstructie.

De matte witte verflagen werden droog gereinigd door gommen en borstelen. In de heiligenbeelden waren, door de lacunes in de verflaag, de verschillende opeenvolgende verven naast elkaar zichtbaar, maar op de meeste plaatsen was dit gegeven niet storend. Daarom bleven in de matte partijen de retouches beperkt.

De dikke vernislaag over de huidig zichtbare marmerimitaties was door oxidatie zeer sterk vergeeld en op de plaatsen die het meest blootgesteld zijn aan het zonlicht, was de vernis blindgeslagen en verpoederd. Zo viel in de witte en rode partijen het

► Droge reiniging van de matte witte verflagen
(© KIKIRPA)



▼ Reinigingstesten en stratigrafisch onderzoek
(© KIKIRPA)



onderscheid tussen echt marmer en marmerimitatie-schildering meer op dan oorspronkelijk bedoeld was. Daarnaast waren er ook een aantal barsten en craquelures in de verflaag, veroorzaakt door het aanbrengen van de vernis. Vooral om de eenheid met de echte witte marmer te herstellen, werden er testen uitgevoerd om de vernislaag of eventueel de laatste overschildering te verwijderen. Na het afwegen van de resultaten werd er beslist om in de witte marmeringen de overschilderingen te verwijderen en bij de rode alleen de vernis weg te nemen. Er werd gewerkt met aceton en met een mengsel van ammoniak, isopropanol en water in verschillende

verhoudingen, aangepast per paneel, afhankelijk van de bewaringstoestand en de aard van de overschilderingen.

De behandeling van de portiek naar het zuidelijke zijkoor (Sint-Catharina-altaar) werd uitgevoerd in navolging van de ingrepen aan de portiek naar het noordelijke zijkoor (Sint-Laurentiusaltaar), die een jaar eerder plaatsvonden. Het onderzoek ter plaatse wees echter uit dat ondanks de gelijkaardige compositie en kleurgeving, de conservatie/restauratie problematiek niet helemaal dezelfde was. Het weg-nemen van de laatste overschildering in witte marmerimitatie was veel gemakkelijker aan de zuidzijde dan aan de noordzijde. De blootgelegde marmerimitatie aan de zuidzijde, ontdaan van vernis, sluit beter aan bij de kleur van het echte marmer dan de imitatieschildering aan de noordzijde. Door de reiniging is er een verschil in uitvoering aan het licht gekomen dat voordien gemaskeerd werd door de laatste overschildering.

DE TWEE ALTAREN IN HET TRANSEPT. PIETER SCHEEMAECKERS EN JAN BAPTIST NECKERS

Het Sint-Norbertusaltaar en het altaar gewijd aan Sint-Jan-de-Doper zijn geplaatst tegen de oostelijke wand van respectievelijk de noordelijke en de zuidelijke dwarsbeuk. De twee altaren, die 27 jaar na de totstandkoming van de huidige abdij- en parochiekerk (1664-1672), door abt S. van der Steghen bij de Antwerpse beeldhouwer Pieter I Scheemaekers werden besteld, zijn gewijd aan de patroon van de kerk en aan de stichter van de orde der Premonstratenzers. Ze werden vervaardigd tussen 1699 en 1702. De polychromie is van Jan Baptist Neckers.

De behandeling van het Sint-Norbertusaltaar maakte deel uit van de eerste interventie-campagne van oktober 2001 tot oktober 2002. Het Sint-Jan-de-Doperaltaar werd geconserveerd en gerestaureerd van 24 september 2003 tot 27 juli 2004. De ervaring, opgedaan tijdens de behandeling van het eerste altaar, werd verwerkt in het tweede lastenboek. De werken werden verdeeld in percelen en na offertevraag toegewezen aan verschillende gespecialiseerde conservatoren/restauratoren. Enkele deel-aspecten werden reeds gepubliceerd (37). De twee engelen die het schilderij van het Sint-Norbertusaltaar ondersteunen waren verdwenen. Aangezien deze onderdelen opnieuw aan het licht kwamen na



◀ Algemeen zicht
op het Sint-
Martinusaltaar
(© KIKIRPA)



◀ Algemeen zicht
op het altaar van
de Heilige Johannes
de Doper
(© KIKIRPA)



◀ Het Sint-Norbertus-
altaar. Foto uit
1942 met de twee
oorspronkelijke
engelen nog aan-
wezig
(© KIKIRPA)

de aanvang van het project, werd er voor de conservatie/restauratie van deze elementen een bijkomend interventiedossier ingediend. Hun behandeling is pas afgerond.

Pieter I Scheemaekers

Pieter I Scheemaekers (Antwerpen 1652 – Arendonk 1714) was leerling van zijn peetvader Pieter I Verbruggen bij wie hij in dienst was vanaf 1661-1662. Hij werd als vrijmeester ingeschreven in de Antwerpse Liggeren in 1674-1675 en had zelf negentien leerlingen onder wie twee van zijn eigen zonen, Hendrik en Pieter II Gaspard. Het atelier van Pieter I Scheemaekers was gespecialiseerd in het vervaardigen van stenen en houten kerkmeubilair, in de eerste plaats voor kerken te Antwerpen. Maar hij leverde ook werk buiten de stad, zoals in Aarschot, in Kortenberg en in de Premonstratenzerabdij van Averbode. Daar vervaardigde hij twee majestueuze zijaltaren, werkte aan de veranderingen van het koordoksaal en maakte twee banken



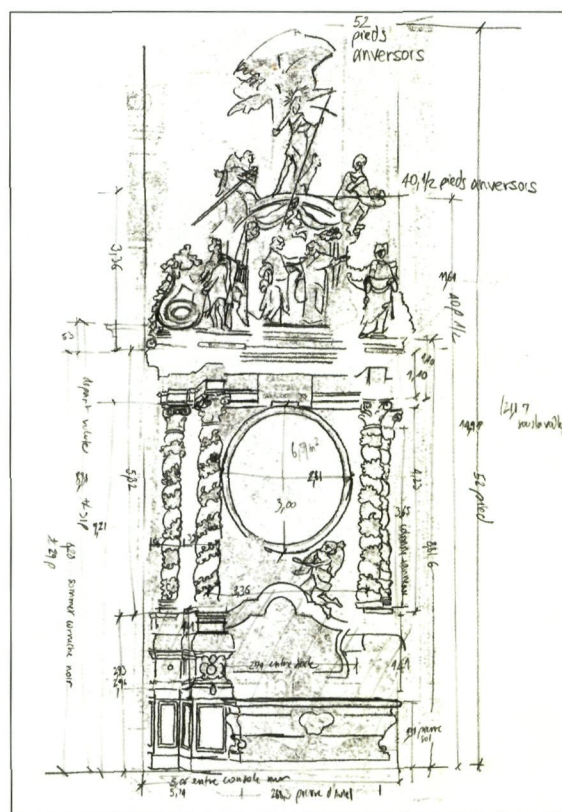
De afmetingen in
Antwerpse voet
(tekening J.-A.
Glatigny)

► voor de voorzangers. Hij was ook buiten Averbode voor de abdij actief. In 1701-1702 leverde de beeldhouwer in opdracht van de prelaat Stephanus van der Steghen een beeld van Sint-Sebastiaan aan de Sint-Michielskerk van Messelbroek. Voor de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Kortenberg leverde hij het hoofdaltaar (1710-1714) dat zoals in Averbode door J.B. Neckers werd gemarmerd. De schenker hiervan, Jacobus Eyben, droeg eveneens bij in de kosten van het altaar van Sint-Jan de Doper in Averbode (38).

Ontstaansgeschiedenis van de altaren

De houten altaren werden beeldhouwd in het atelier in Antwerpen, vervolgens vervoerd en gemonteerd in Averbode en ter plaatse beschilderd door Jan Baptist Neckers. In het abdijsarchief worden een aantal stukken uit de briefwisseling tussen de opdrachtgever en de uitvoerders bewaard: bestellingen, betalingen, bijkomende kosten voor de werklieden en voor het transport (39). Hoewel de contracten tussen de abt en de kunstenaars-ambachtslieden vroeger al door historici werden belicht om de altaren toe te schrijven en ze te dateren, loonde het de moeite om de documenten te herlezen in het kader van de materieel-technische studie en de restauratiewerken. Deze documenten verlenen immers een inzicht in de organisatie van het werk en de gebruikte materialen.

Een eerste contract voor de bouw van het altaar van Sint-Jan-de-Doper werd opgemaakt op 7 september 1699 tussen abt Stephanus van der Steghen en beeldhouwer Pieter I Scheemaekers. Scheemaekers had een model voorgelegd, dat spijtig genoeg niet bewaard gebleven is. Het altaar moest negen maanden later klaar zijn, tegen 25 juni 1700 en zou 1600 Brabantse gulden kosten. Twee dagboeknotities van de abt bevestigen de aanvoer van het altaar per schip (28 mei en 28 juni 1700). Op 30 juni begonnen met de afbraak van een bestaand altaar op de

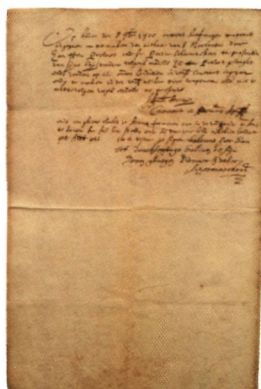
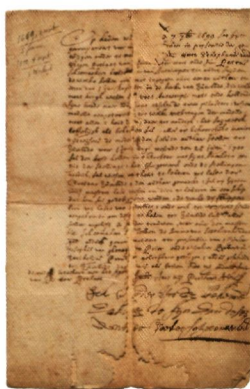


voorbestede plaats, waarna het nieuwe werd opgebouwd. Op 13 juli werd aan de beeldhouwer de volledige som uitbetaald, die was geschonken door D. Jacobus Eyben (†1717), norbertijn van Averbode en pastoor van Zutendaal (40).

De beschrijving in het contract lijkt voornamelijk te slaan op de architecturale elementen van het altaar. De opgegeven totale hoogte komt overeen met de top van de bekronende nis, niet met die van het beeld van de heilige Johannes dat daar bovenop staat.

De aanvoer van het altaar per schip zou verlopen zijn via de Schelde, de Rupel, de Dijle en de Demer, die niet ver van de abdij door Testelt stroomt. Voor de laatste drie à vier kilometer langs de weg vanuit het centrum van Testelt tot aan de abdijspoort, werd alles waarschijnlijk op karren geladen. De vermelding in het dagboek van de abt *Advenit navi Antwerpia altare sancti Joannis, cuius erat Petrus Scheemaekers. Constitit sine illuminatione et pictura* (...) bevestigt dat op dat ogenblik de houten onderdelen nog niet beschilderd waren. Met Jan Baptist Neckers werd op 27 september 1700 een akkoord gesloten om het altaar te marmeren en te vergulden voor de prijs van 400 Brabantse gulden. De stoffering zou uiteindelijk 424 Brabantse gulden kosten. Het werk moest voltooid zijn tegen Pasen 1701. In het contract wordt uitvoerig aangegeven welke onderdelen

Contract tussen abt
Stephanus van der
Steghen en Pieter I
Scheemaekers,
27 september 1699
(© KIKIRPA)



van de architectuur en van het decoratieve snijwerk in welke kleuren dienden geschilderd te worden: de te vergulden elementen, vervolgens alles wat in zwart marmer moest geschilderd worden, de witte onderdelen en ten slotte een aantal elementen in blauw marmer (41). Net zoals vandaag waren de hoofdkleuren wit en zwart met een groot aantal gouden ophogingen. De resultaten van het stratigrafisch onderzoek naar het uitzicht van de oorspronkelijke polychromie verschillen licht van de in het contract vooropgestelde kleurstelling. De prelaat behield het recht om, indien hij dat nodig zou achten, tijdens de uitvoering de verdeling van de kleuren bij te sturen. Wat de uitvoeringstechnieken betreft, volstond blijkbaar de vermelding dat alles volgens de regels der kunst moest gebeuren (*alles naer behooren*) en bij oplevering werden de werken aan een controle onderworpen. In heel de beschrijving wordt er echter met geen woord gerept over de stoffering of de beschildering van het figuratieve beeldhouwwerk, wat verwonderlijk is aangezien het een belangrijk deel uitmaakt van het totale volume aan schrijn- en snijwerk. Tot slot werd er ook een geschilderd altaarstuk besteld bij Erasmus Quellinus voor een bedrag van 100 gouden patacons (42).

Bij de oplevering van het snijwerk van het eerste altaar op 13 juli 1700, werd er onmiddellijk een tweede overeenkomst gemaakt voor een gelijkaardige altaarconstructie gewijd aan de heilige Norbertus van Maagdenburg voor de som van 1800 gulden (43). Een dagboeknotitie van de abt op 13 juli beschrijft de diverse voorstellingen die het altaar moest bevatten. De schenker was ditmaal Coelestinus Pompen (†1705), witheer van Averbode en pastoor van Eindhout. Het altaar moest naar het voorbeeld van het eerste gemaakt worden en het moest vóór Pinksteren 1701 geleverd worden. Op 27 april 1701 werd het beeldhouwwerk per schip naar de abdij gebracht en gemonteerd. De beeldhouwer werd uitbetaald op 15 mei. Op 3 mei verbond Erasmus Quellinus zich tot het leveren van een schilderij voor dezelfde prijs als dat voor het eerste altaar. Het werd geplaatst op 9 juli (44). Op 7 november van hetzelfde jaar was Neckers klaar met de stoffering van het altaar en werd hem de prijs van 430 gulden uitbetaald. De hogere prijs werd gerechtvaardigd door het feit dat er in dit altaar meer goud werd verwerkt dan in het vorige (45).

Beide zijaltaren werden ingezegend door prelaat van der Steghen op 13 juni 1702 (46). Tweemaal werd de historiek van de altaren in de abdijarchieven in het kort omschreven: door kamerling Am-

brosius Arnikus Aertnijs (1695-1757) en door abt T. Salé (1778-1782) (47).

Beschrijving en iconografie (48)

Boven de altaartafel verrijzen telkens vier zware gestorste zuilen, ook wel salomonszuilen genoemd, die een brede kroonlijst dragen. Deze kroonlijst bevindt zich precies op dezelfde hoogte als de architecturale horizontale lijst. De houten kroonlijst lijkt de altaarbekroning te ondersteunen, versierd met verschillende beeldengroepen, die geplaatst zijn vóór een architecturale nis, geflankeerd door voluten. In werkelijkheid rust de hele bovenbouw op de uitspringende muurlijst. In het centrum van elk altaar bevindt zich tussen de twee zuilenparen een ovale schilderij op doek en daaronder een predella in laagrelief. Guirlandes van bloemen en fruit, gedragen door putti hangen aan beide zijden van de altaarstructuur neer uit grote manden die op de kroonlijst zijn geplaatst.

Het Sint-Jan-de-Doperaltaar

Boven op de altaarbekroning wordt Sint-Jan-de-Doper afgebeeld onder een palmboom. Hij wordt voorgesteld in een ruwharig kleeid met een kruisstaf in de linkerhand, terwijl hij met de rechter een sprekend gebaar maakt; een schaap wordt uitgebeeld aan zijn linkerzijde. Twee engelen vergezellen hem. Ze zitten neer op de gebogen lijst van de bekroningsnis; de engel links draagt het zwaard waarmee Johannes werd onthoofd, de engel rechts houdt een schotel voor zich waarop het hoofd van Johannes ligt dat Salome aan Herodes had gevraagd. In de bekroningsnis, voor een rijke drapering met galons en engelenkoppen, wordt het Bezoek van Maria aan Elisabeth voorgesteld. Maria staat links, gekleed met jurk en mantel, een ronde hoed op de rug; de bejaarde moeder van Johannes staat rechts en draagt een kleeid, een mantel en een hoofddoek. De twee vrouwen raken elkaar met de armen. Naast de bekroningsnis, voor de voluten, staan links de heilige Jozef en rechts Zacharias. De namen van de personages staan geschreven op de architraaf van de portiek. Jozef wordt voorgesteld in kleeid en mantel, met een lelie in de hand; Zacharias wordt voorgesteld als priester uit het Oude Testament met een wierookvat.

Het altaar is bijzonder rijk versierd. Op de architraaf werd een geritmeerde, florale decoratie gebeeld. De gedraaide salomonszuilen met Corinthische kapitelen zijn in de schroeven bijzonder rijk versierd met fauna en flora. De hoge basissen dragen bladornamenten en de wapenschilden van schenker Jacobus Eyben en abt van der Steghen.

► Sint-Jan-de-
Doperaltaar: bezoek
van Maria aan
Elisabeth
(© KIKIRPA)



S. JOANNES

Naast het altaar en tussen de zuilen hangen bloemen- en vruchtenslingers; aan de flanken worden zij opgehouden door engeltjes. Tussen de portiekzuilen is er een relatief klein, ovalen altaarstuk van Jan Erasmus Quellinus, dat de Geboorte van de heilige Johannes de Doper voorstelt. Dit schilderij wordt gedragen door twee Bernineske engelen. De predella bestaat uit een groot reliëf voorstellend de Doop van Jezus in de Jordaan. Centraal worden Jezus en Johannes voorgesteld, overschaduwd door de Heilige Geest; Jezus draagt een lendendoek, Johannes een kleed en een kruis staf; Johannes doopt met de rechterhand. Links en rechts staan er mensen als toeschouwer of kandidaat-dopeling. Het reliëf wordt links en rechts begrensd door zeer plastisch en schilderachtig uitgewerkte bomen.

De altaartafel is afkomstig van het hoofdaltaar (1754-1757), op naam van Feuillan Houssar en Denis-Georges Bayar.

Het Sint-Norbertusaltaar

Bovenop de bekroning staat de heilige Norbertus onder een baldakijn dat door twee engeltjes wordt gestut. De decoratie is zeer verscheiden: elk beeldhouwd ornament op de baldakijn (medaillons

met bloemen, vergulde kwasten) is verschillend. De heilige Norbertus wordt voorgesteld als witheer, met superplie, mantel en pallium. In de linkerhand draagt hij een zonnemonstrans, in de rechterhand houdt hij een abtsstaf; onder aan zijn voeten ligt Tanchelm neergeveld met in zijn hand een omgekeerde kelk. Twee engelen vergezellen hem. Ze zitten neer op de gebogen lijst van de bekroningsnis en dragen de attributen van de heilige Norbertus op een kussen; links bisschopshoed en staf, rechts olijftak en pallium. Binnen de bekroningsnis is een rijke drapering aangebracht met galons en engelenkoppen. Hiervoor is de beeldengroep opgesteld van de heilige Norbertus die het kleed uit de handen van Onze-Lieve-Vrouw met het Jezuskind ontvangt. De Moeder Gods zetelt op een wolkentron met engelen. Ze draagt een lang kleed, een mantel en een hoofddoek. Het naakte Jezuskind zit schrijlings op haar schoot; terwijl het zich met een zegenend gebaar naar de heilige Norbertus toewendt. Deze laatste zit onderaan neergeknield en heeft het kleed in ontvangst genomen; het kleed wordt ook door engelen ondersteund.

Twee norbertijner heiligen flankeren deze centrale voorstelling van de bekroning. Links is er de heilige Adriaan van Hilvarenbeek, in norbertijner habijt

▼
Altaar van de
Heilige Norbertus:
algemeen zicht van
de beeldengroep
onder Norbertus
(© KIKIRPA)



Niveau 3:
bovenbouw

► met superplie en stola. In de rechterhand houdt hij de martelarenpalm en op de linkerhand houdt hij een sleutel en een boek dat met de pauselijke tiara bekroond werd. Om de hals draagt hij een strop, verwijzend naar zijn marteldood nabij Den Briel. De heilige Jacob Lacops staat rechts opgesteld boven de portiekzuilen. Hij draagt een norbertijner habijt, een superplie en een stola. In de linkerhand houdt hij de martelarenpalm en in de rechterhand een hostiedragende kelk. Om de hals heeft hij een strop zoals zijn lotgenoot de heilige Adriaan van Hilvarenbeek. In de oorspronkelijke overeenkomst van 13 juli 1700 stond vermeld dat hier de heilige Herman-Jozef moest voorgesteld worden. Op de architraaf van de portiek staan de namen van de voorgestelde heiligen vermeld.

Niveau 2:
de portiek

► Het altaar is bijzonder rijk versierd. Op de architraaf werd een geritmeerde, florale decoratie gebeiteld. De gedraaide salomonszuilen met Corinthische kapitelen zijn in de schroeven bijzonder rijk versierd met fauna en flora. Naast het altaar en tussen de zuilen hangen bloemen- en vruchtenslingers; aan de flanken worden zij opgehouden door engeltjes. Boven de altaartafel is er een grote predella tussen de basissen van de salomonszuilen. Hier is een groot reliëf aangebracht dat de Verschijning van het zevenstralige Kruis in het Dal van Prémontré voorstelt. Dit kruis zou verschenen zijn aan Norbertus op de plaats waar de kerk van Prémontré gebouwd moest worden. In een wijds landschap staat centraal op een heuveltje het kruisbeeld dat met zeven stralen omringd is. Talrijke pelgrims vereren het kruis. Rechts zit Hugo, de eerste volgeling van Norbertus en abt van Prémontré, neergeknield bij een boom; links worden een man en een vrouw uitgebeeld die water opvangen uit een bron.

Niveau 1:
de onderbouw

► Het altaarstuk van Jan Erasmus Quellinus tussen de zuilen heeft een ovalen vorm. Het stelt een tafereel voor uit het heiligenleven van Norbertus: de Heilige Augustinus overhandigt zijn regel aan de Heilige Norbertus. De engelen die dit schilderij ondersteunden werden als verloren beschouwd, zijn ondertussen teruggevonden en maken het voorwerp uit van een aanvullend restauratiedossier.

Materieel-technisch onderzoek

Tijdens de eerste restauratiefase lag de nadruk op het begrijpen van de geschiedenis van de altaren door analyse van stratigrafische coupes. Tijdens de tweede fase werden er zeer gerichte bijkomende onderzoeken verricht met het oog op de identificatie van de oorspronkelijke afwerkingslagen (analyse van bindmiddelen en pigmenten).



De opbouw van de houten drager (49)

De altaren hebben monumentale afmetingen, ca. 15 m hoog en 5 m breed. De beeldhouwer heeft ze maximaal geïntegreerd in de bestaande architectuur. De beschikbare muren worden telkens afgebakend door twee tegen de muur geplaatste pilasters en worden doorsneden door een horizontale gemoulureerde kroonlijst ter hoogte van de kapitelen van de zuilen onder de scheibogen (8,30m boven het huidige vloerniveau). De beschikbare breedte (5m) werd volledig opgevuld en de horizontale coupure werd op dezelfde plaats overgenomen in de altaarconstructie.

De altaren zijn opgebouwd uit drie niveau's. Het onderste register, de onderbouw voor de kolommen, bestaat uit twee "bakken" uit naaldhout, opgebouwd aan weerszijden van een gemetseld massief dat de altaartafel draagt. Op een basisstructuur, die door pen-en-gat verbindingen wordt samengehouden, zijn er panelen genageld. Deze panelen bestaan uit aan elkaar gekleefde planken.

De achterzijde is ruw gezaagd en men ziet er ingegrifte tekens van een kruishout en plaatsingsmerken aangebracht met sanguine. Beide houten constructies zijn met elkaar verbonden door dwarsbalken en werden onder spanning gezet door een systeem van spieën. De volledige onderbouw werd met enkele metalen doken aan de muur verankerd. De aankleding van deze bakken, met name het lijstwerk, het paneel met de figuratieve voorstelling in reliëf en de decoratieve elementen, werd gewoon tegen de buitenzijde van de bakken genageld. De smeedijzeren spijkers zijn in het hout verzonken en de punten steken vaak aan de binnenzijde uit.

De kolommen en het hoofdstel vormen het tweede niveau. De wijze van opbouwen is dezelfde als die van de basis, maar de vormen zijn eenvoudiger. De structuur van de twee ondersteunende bakken loopt naar boven toe door en vormt er een achterwand met in- en uitspringende elementen. De structuur bestaat uit vergaarde opstaande en horizontale kepers, die in de muur verankerd zijn. Het volume werd verkregen door daarop genagelde planken. Het lijstwerk en de decoratieve elementen van de fries werden op hun beurt tegen de planken gespijkerd. De twee centrale zuilen en de twee halfzuilen aan de zijkanten hebben geen enkele dragende functie. Ze zijn hol. Op sommige plaatsen zijn de insnijdingen van het beeldhouwwerk zo diep dat ze de houten drager doorboren. De getorste zuilen bestaan uit een groot aantal samengekleefde blokken lindehout en ze zijn, net zoals de

personages, toegevoegd na de assemblage van de dragende structuur.

De structurele onderdelen van het bovenste niveau zijn niet verbonden met die van de twee onderste verdiepingen. De bekroning is opgebouwd op een uit de muur naar voren uitspringende gemetselde kroonlijst ter hoogte van de kapitelen van de zuilen onder de scheibogen. De sterk vooruitspringende lijsten en de voluten van de bekroning zijn met ijzeren doken in de muur verankerd. Ze zijn vervaardigd uit een groot aantal op elkaar gekleefde latten die op de vergaarde structuur zijn genageld. De zware kroonlijst bijvoorbeeld is opgebouwd uit tien gelijmde houtlagen. De gekrulde gemoulureerde voluten zijn gesneden uit lindenhout. De rechte moulures zijn getrokken in naaldhout.

Het figuratieve reliëf, de zuilen, de guirlandes, de decoratieve elementen, de personages en hun attributen zijn allemaal bevestigd aan het einde van de montage, na de opbouw van de architecturale constructie in naaldhout.

De beeldhouwde figuren zijn gemaakt uit lindenhout. Elk beeld is samengesteld uit een groot aantal verlijmd, gespijkerde en met doken vergaarde blokken die bij de montage op een snelle en efficiënte wijze zijn genageld. De volledige assemblage moest zo opgebouwd zijn dat ze aan de toeschouwer op vloerniveau zou overkomen als een harmonieus geheel. Plaatselijke opvullingen na montage en de polychrome beschildering droegen daartoe bij. Leemten tussen de verschillende onderdelen, die van beneden zouden kunnen zichtbaar zijn, werden soms met andere materialen opgevuld zoals gips, doeken en soms zelfs met ijzeren plaatjes.

De verschillende personages met hun attributen, die zich bovenop de bekroning bevinden, lijken van de altaarstructuur los te komen. De verschillende wijzen van verankering getuigen van een ingenieuze



Altaar van de Heilige Johannes de Doper: verankering van de bekroning, vóór behandeling (© KIKIRPA)

soepelheid in de uitvoering en de mogelijkheid om zich aan alle omstandigheden aan te passen. De figuren leunen naar voren. Zo lijken ze groter en zijn ze beter zichtbaar voor de gelovigen beneden in de kerk. Om deze overkraging mogelijk te maken, werden de twee meter hoge figuren uitgehold. De basis van de beelden is aan de retabelstructuur vastgespijkerd en de ruggen zijn aan de muur vastgemaakt met behulp van ijzeren staven, kettingen, planken en koorden, naargelang de specifieke mogelijkheden.

Wanneer men de beelden in detail bekijkt dan is het beeldhouwwerk scherp en expressief. Scheemaeckers en zijn medewerkers werkten snel en trefzeker. Hun werk getuigt van een grote ervaring in het nastreven van het welbepaalde effect dat een barok portiekaltaar van zulke monumentale afmetingen kon en moest maken vanaf een welbepaald gezichtspunt, namelijk vanaf de plaats in de kerk waar de gelovigen zich bevonden.

Uit de archiefbronnen blijkt dat 5 personen gedurende 13 dagen ter plaatse in de abdijkerk werkten aan de opbouw van het Sint-Jan-de-Doperaltaar, 15m hoog en met een oppervlakte van 75m². We menen daaruit te kunnen besluiten dat de hele onderneming vooraf in het Antwerpse atelier zorgvuldig was voorbereid. Eens de stukken naar Averbode waren vervoerd en na het opbouwen van het steigerwerk, restte de beeldhouwers de minutieuze taak om de ettelijke honderden houten onderdelen te sorteren, samen te voegen en hier en daar aan te passen. Ze zijn in dit opzet wonderwel geslaagd en hebben zo hun bijdrage geleverd aan de voor dit kerkinterieur kenmerkende barokke uitstraling.

De polychrome beschildering (50)

De beschildering van de dennenhouten structuur en van de lindenhouten beelden met diverse materiaal-imiterende polychromieën, verleent aan dit kerkmeubilair de uitstraling van rijke marmeren portiekaltaren met vergulde accenten. Beide ensembles zijn vóór een effen beige gekalkte muur geplaatst waartegen de donkere tinten mooi afsteken. De huidige kalklaag werd tijdens de recente interieurrestauratie als eindlaag aangebracht. Kleur en textuur zijn gelijkaardig aan die van de oorspronkelijke afwerkingslaag van het interieur (51).

De huidig zichtbare polychromie van de altaren dateert mogelijk van september 1884. Op 9 september staat in het rekeningboek van de Broederschap van O.I.V. van het H. Hart een belangrijke som voor *reparatiën* aan de altaren van Sint-Jan en

Sint-Norbertus en aan het koorgestoelte. Stratigrafisch onderzoek (52) naar de opeenvolgende afwerkingslagen toonde aan dat het Sint-Jan-de-Doperaltaar drie maal herschilderd werd. Sommige elementen, zoals de verguldingen, werden slechts één maal hernomen en de zwarte structuur van de onderbouw werd meermaals overschilderd. Bij de diverse "opfrissingen" bleven de oorspronkelijke kleurenschema's min of meer behouden. De meer recente schilderijen zijn soms nogal slordig aangebracht.

De oorspronkelijke polychromie

Uitzicht en werkwijze

De beschildering gebeurde ter plaatse na het monteren van de altaren. Het hout werd eerst voorzien van een witte preparatielaag, een mengsel van krijt, dierlijke lijm en water, aangebracht in één of meerdere lagen. De vulstof van de onderste laag heeft een grovere korrel dan die van de tweede laag. Deze gronderingen bedekten de houtnerven en zorgden voor een effen oppervlak. Ze werden glad geschuurd en geïmpregneerd met een proteïnehoudende lijm als isolatielaag. Daarop werd er geschilderd. Onder de zwarte marmer is er een beetje dolomiet aanwezig in het krijt toegevoegd en werd soms ook smalt toegevoegd.

Het aanbrengen van een preparatielaag werd niet expliciet in het schilderscontract vermeld, waarschijnlijk omdat de term *schilderen* vanzelfsprekend zowel het aanbrengen van de grondlaag als het schilderen van de afwerkingslaag omvatte.

Naast de verschillende kleuren, varieerde de schilder ook nog het tactiele aspect van de schilderijen. Hij plaatste matte naast meer glanzende oppervlakken. Ondanks dit verschil in uitzicht, werden er steeds temperaverven op waterbasis gebruikt. De variaties van mat naar glanzend werden bekomen door het toevoegen van kleine hoeveelheden specifieke vulstoffen (loodwit, smalt, kwarts, oker... bij de basisvulstof krijt), door wijzigingen aan het bindmiddel (vette bindmiddelen met een waterige component) of ook door een specifieke afwerking zoals polijsten of het aanbrengen van een vernislaag.

Men kan stellen dat de uitvoeringstechnieken voor beide altaren dezelfde zijn, mits enkele kleine variaties in de samenstelling van de verflagen. Er was een jaar verstreken tussen de twee opdrachten: de schilder kan zijn recepten aangepast en verbeterd hebben, de basismaterialen kunnen van een andere leverancier komen, een andere leerjongen kan de bereiding gemaakt hebben met een verschillende

verhouding tussen bindmiddelen en vulstoffen of de opdrachtgever kan na de beoordeling van het eerste werk aanpassingen gevraagd hebben.

Oorspronkelijk waren alle structurele onderdelen van de altaren in zwarte marmerimitatie geschilderd met fijne witte aders. Een transparante eindvernis verhoogde het glanzende karakter. De schachten van de getorste zuilen waren wit gemarmerd en glanzend, maar zonder aanwijsbare afzonderlijke vernislaag. Het decoratieve beeldhouwwerk in de schroeven was mat of semi-mat. Alle figuratief beeldhouwwerk en de twee reliëfs waren volledig wit geschilderd met een blauwige schijn. Deze verf werd door alle restauratoren als mat ervaren. Nochtans wees het laboratoriumonderzoek uit dat er ook binnen deze groep mogelijk glansverschillen voorkomen. De attributen, klein decoratief beeldhouwwerk en de bloemen- en fruitranken waren verguld. Ook de opschriften waren met bladgoud aangebracht. Deze vergulding had een mat uitzicht. Enkele onderdelen van de attributen waren verzilverd.

Enkel de delen die voor de toeschouwer zichtbaar zijn werden beschilderd. Aan de achterzijden, in de uitgeholde ruggen, op de bovenzijde van de vleugels, enz. bleef het hout onbehandeld. Voor de vergulde elementen geldt dit nog het meest aangezien men spaarzaam omsprong met het kostbare materiaal. Ook de kleinste elementen zoals de kwasten aan de baldakijn van Sint-Norbertus of de dadels aan de palm van Sint-Jan, waren enkel aan de voorzijde met bladgoud bedekt. Soms liep de preparatielaag wel verder door en ook de okerkleurige onderlaag, die onder het bladgoud werd aangebracht. Het enige volledig langs alle zijden vergulde attribuut is het wieroekvat van Zacharias.

Men gaat ervan uit dat de attributen en kleine ornamenten die met spijkers, draadjes enz. waren vastgemaakt, wel ter plaatse, maar los werden verguld en vervolgens op hun plaats werden vastgemaakt.

Ondanks de snelle uitvoering en het algemene effect dat tot zijn volle recht komt vanop afstand, werd de schildering soms gedetailleerd op plaatsen die van beneden uit zelfs niet zichtbaar zijn. Zo is bijvoorbeeld de doorgesneden hals van het hoofd van de heilige Johannes dat door een engel op een schotel wordt gedragen, met een dunne laag rode verf afgewerkt. De vergulde bloemen in de fries van de kroonlijst en het loofwerk van de kapitelen werden met enkele rode accenten in de diepten van het snijwerk verlevendigd.

De samenstelling van de witte verflagen

Op beide altaren vindt men vier verschillende technieken terug om matte of glanzende witte oppervlakken te imiteren. Binnen een kleine sondering valt het soms moeilijk uit te maken in welke mate de blootgelegde verflaag mat of glanzend is. Ook met micro-monsters (ca. $500\mu\text{m}^2$) is het zeer moeilijk om hierover uitspraken te doen. Bovendien moet men er ook rekening mee houden dat de producten die aangewend werden om een bepaald oppervlakte-effect te bekomen (belijming, porievuller, polijsten, vernis) niet echt als een aparte laag te onderscheiden zijn, maar dat ze op onregelmatige wijze ingedrongen zijn in. Het is niet altijd mogelijk om aan de hand van een stratigrafische coupe de verschillende stappen in de bewerkingen aan te duiden die van belang zijn geweest voor het uiteindelijke uitzicht van het oppervlak. Alleen glanzende harshoudende eindvernisen zijn makkelijk aan te tonen omdat ze een film vormen die zeer goed zichtbaar is, zelfs als het gaat om zeer dunne lagen en omdat ze zeer sterk fluoresceren.

Een aantal indicaties kunnen ook afgeleid worden door de confrontatie van de analyseresultaten met de historische bronnen waarin verschillende technieken voor het "witten" van voorwerpen in de barokperiode beschreven staan. Voor de 18^{de} eeuw zijn er een aantal recepten bekend voor het vervaardigen van witte verf die marmer, porselein, ivoor of andere witte materialen imiteert. Koller (53) bijvoorbeeld, haalt in zijn studie Cröker aan die in 1719 een gepolijste tempera (54) beschrijft die hij *Weiss polieren* noemt. Ook Watin (55) geeft in 1773 veel details voor het vervaardigen van een verniste temperaverf *Chipolin* genoemd en een niet verniste tempera *Blanc du Roi*. De 18^{de}-eeuwse handboeken (56) bevatten ook recepten voor witte verven op basis van olie, maar op beide altaren werd geen enkele olieverftechniek teruggevonden.

VRIJSTAAND BEELDHOUWWERK

De monochrome beschildering van de beelden is vrij eenvoudig: op een tamelijk dikke krijt-lijm preparatielaag (ca. 1mm) vindt men een dunne verflaag (15-20 μm) met als pigmenten en vulstoffen loodwit, krijt (voor een iets meer transparante laag) en smalt als optische witmaker met een blauwe schijn. Deze temperaverf lijkt noch vernist, noch gepolijst. Men kan er dus van uitgaan dat de beelden oorspronkelijk een mat uitzicht hadden.

De voorbehandeling van het hout van de beelden is verschillend van die van de andere houten onderdelen en verliep in twee stappen:

- een eerste dunne porievuller bestaande uit proteïnelijm en met heel weinig krijt. Deze laag is bijna niet te zien met het blote oog omdat haar kleur bijna dezelfde is als die van het hout. Deze laag zou mogelijk reeds vóór de montage kunnen aangebracht zijn;
- een tweede witte preparatielaag met een groter aandeel krijt is aangebracht na de montage; alleen de zichtbare delen werden behandeld.

Dit leidde tot de veronderstelling dat de eerste preparatielaag mogelijk vóór de montage aangebracht werd en de tweede preparatielaag en de verflaag na de montage.

BAS-RELIËFS

Een iets verschillende laagopbouw werd teruggevonden op de twee reliëfs. Op een dunne krijt-lijm preparatielaag (ca. 10µm) werd er een temperaverf aangebracht met krijt en loodwit. Deze laag heeft ongeveer dezelfde dikte als de preparatie. De fluorescentie van de lagen op de twee altaren is verschillend wat duidt op een variatie in het bindmiddel (maar wel in beide gevallen watergebonden). De andere karakteristieken zoals de stratigrafie, de dikte van de lagen en de minerale samenstelling zijn dan weer sterk gelijkend.

GETORSTE ZUILEN

Op de vier zuilen van beide altaren werd een marmerimitatietechniek toegepast die resulteert in een oppervlak met hoogglans en een zekere dieptewerking. Dit effect werd op volgende wijze bekomen: op een krijt-lijm preparatie (50-80µm) werden 5 tot 6 blauwige temperalagen aangebracht met als minerale bestanddelen krijt en smalt die telkens gepolijst werden. De totale dikte van dit lagenpakket bedraagt ongeveer 1mm. Daarover werd dan een laatste verflaag aangebracht, ditmaal met krijt en loodwit zonder toevoeging van smalt. Het oppervlak werd opnieuw gepolijst of vernist. In de stratigrafische coupes is deze werkwijze aantoonbaar. Elke opeenvolgende verflaag vertoont aan haar oppervlak een dunne organische laag en de onregelmatige indringing van een materie die verschilt van het bindmiddel van de verflaag (57). De laatste laag is momenteel vergeeld, waarschijnlijk door de veroudering van het polijstmiddel of van de vernis.

De schroeven van de zuilen zijn volledig gevuld met gesneden bloemen, planten en dieren. Deze zijn ook wit geschilderd, maar alleen met één relatief dikke verflaag (40-60µm) met dezelfde samenstelling als de laatste verflaag op de zuilschachten: krijt en loodwit. De gladde delen van de zuilen werden dus eerst geschilderd en gepolijst zonder te

raken aan de ornamenten en daarna werd de totaliteit van de zuilen afgewerkt met de laatste verflaag en gepolijst. De schilder kon op deze wijze vermijden dat het fijne beeldhouwwerk zou verdwijnen onder de vele verflagen die hij moest aanbrengen om het marmereffect te bereiken. Bovendien bewerkte hij zo ook een afwisseling van hoogglans (gladde delen) en matte of semi-matte partijen (ornamentiek). Eenzelfde opbouw van de verflagen werd teruggevonden op het gordijn van het Sint-Jan-de-Doperaltaar.

DE FRUITMANDEN VAN HET

SINT-NORBERTUSALTAAR

Op de krijt-lijm preparatie werd een verflaag aangebracht, gepigmenteerd met smalt en krijt.

De opbouw van de monochrome zwarte lagen of zwarte marmerimitaties

Het effect van zwarte marmer werd bekomen met een geverniste temperaverf. Op sommige plaatsen werden witte aders teruggevonden, op andere niet. Witgeaderd marmer kwam zeker voor op het vlak rondom het schilderij en in de onderbouw. De kroonlijst en de bekronende nis waren mogelijk effen zwart.

De witte krijt-lijm preparatielaag is relatief dun (50-60µm) en aangebracht in twee of drie lagen. De laatste laag is geïmpregneerd met een proteïnehoudende isolatielaag. Het gebruikte krijt is lichtjes verschillend van dat in de preparatie van de witgeschilderde onderdelen omdat er een beetje dolomiet aanwezig is. Bij monsters uit de delen met witgeaderd marmer werden er ook een kleine hoeveelheden smalt in de preparatie aangetroffen.

Op de preparatie werd een zwarte temperaverf aangebracht (ca. 5µm) met lampzwart en krijt als pigmenten. Daarover werden al dan niet witte aders geschilderd. Het glanzende aspect van de zwarte verven en marmerimitaties werd verkregen door het aanbrengen van een hoogglans vernis. Men vindt resten van vernis op de oorspronkelijke zwarte marmering en twee vernislagen op de effen zwart geschilderde lijsten.

De aard van de verguldingen

In beide altaren is alle oorspronkelijke vergulding mat op waterbasis. De te vergulden delen werden eerst met de witte krijt-lijm preparatie voorbereid. Daarover werden twee gekleurde grondlagen aangebracht: eerst een isolerende lijmlaag die het bovenste deel van de preparatie doordringt en die zeer licht gepigmenteerd is met oker en vervolgens een orangerode verflaag, gepigmenteerd met rode

oker en krijt. Het bladgoud (ca. $0,5\mu\text{m}$) bevat een kleine hoeveelheid zilver (ca. 0,5 %) en koper (0,5%). Bij het Sint-Jan-de-Doperaltaar zijn er accenten aangebracht met een zeer fijne rode glasis.

De uitvoering van de stoffering van het vrijstaand beeldhouwwerk, de putti en de twee reliëfs

Het is merkwaardig dat het contract met stoffeerder Neckers de beschrijving van deze onderdelen niet vermeldt. Wel wordt er aangegeven dat sommige onderdelen van deze partijen moesten verguld worden. Is het mogelijk dat het "witten" van de figuren zo vanzelfsprekend was dat het een expliciete vermelding in het contract overbodig maakte? Nochtans zijn alle andere te verven onderdelen nauwkeurig beschreven, ook de witte partijen van de altaararchitectuur. Is het dan eventueel mogelijk dat het vrijstaande beeldhouwwerk en de gefigureerde scènes van de reliëfs door de beeldhouwer(s) zelf werden afgewerkt? De schildertechniek is niet zo complex als die van bijvoorbeeld de marmerimitatie op de zuilen en de samenstelling van de grondering wijkt af van die van de altaarstructuur (zie hoger). Een vergelijking met andere altaren van dezelfde uitvoerders of met verwezenlijkingen uit dezelfde periode, verder bronnenonderzoek (regelgeving, betwistingen, gildevoorschriften...) en studie van de barokke atelierpraktijk zou mettertijd hierover uitsluitsel kunnen brengen.

Jana Sanyova die de laboratoriumanalyses uitvoerde en de resultaten interpreteerde heeft er reeds op gewezen dat, door het ontbreken van een strikte regelgeving binnen de beroepsverenigingen in de 18^{de} eeuw, in sommige gevallen het witten van beeldhouwwerk door de beeldhouwer zelf kon gebeuren (58).

Hoe de werkverdeling tussen de beeldhouwers en de schilders rond 1700 binnen de Antwerpse Sint-Lucasgilde was geregeld, werd binnen het kader van dit restauratiedossier niet verder onderzocht. Zowel Pieter I Scheemaekers als Jan Baptist Neckers waren ten tijde van de uitvoering van dit project beiden lid van deze gilde (59). Pieter I Scheemaekers was op dat ogenblik deken. Beide kunstenaars zouden in de periode 1710-1714 opnieuw samenwerken voor de realisatie van het hoofdaltaar in de Onze-Lieve-Vrouwekerk van Kortenberg, waarvan het beeldhouwwerk betaald werd door Jacobus Eyben, norbertijn van Averbode en pastoor van Zutendaal, die ook al de schenker was van het beeldhouwwerk voor het Sint-Jan-de-Doperaltaar.

De overschilderingen

De eerste overschildering op het vrijstaand beeldhouwwerk bestaat uit twee lagen krijt, lijn en loodwit, een soort gepigmenteerde preparatielaag. De tweede overschildering bestaat uit loodwit, krijt en gips. De derde, huidige zichtbare lichtgrijze overschildering bevat zinkwit, loodwit, bariet en calciet. Soms zitten er ook korrels beenzwart in. Ze is poreus, onregelmatig aangebracht en vertoont kleine belletjes alsof ze een 'schuimend' karakter zou gehad hebben op het ogenblik dat ze is aangebracht. Deze laag is zeer watergevoelig. Ze is nogal slordig aangebracht. De diepten van de met kantwerk ver-

▼
Altaar van de
Heilige Johannes de
Doper: groenig grijze
marmerimitatie
rond het schilderij
(© KIKIRPA)



► Altaar van de Heilige Norbertus: oorspronkelijke zwarte marmerimitatie onder de huidig zichtbare groenig grijze, vóór behandeling
(© KIKIRPA)



sierd superplies bijvoorbeeld, zijn niet geschilderd. Waar deze laag sleet vertoont of niet dekkend is aangebracht, is de onderliggende donkerder grijze verflaag zichtbaar. Bovendien zijn er lokale grijze retouches die loodwit bevatten en het geheel een nog vuiler uitzicht verlenen. De tweede en de derde overschildering lopen deels door over de vergulding.

Om de vergulding op de attributen en de decoratieve elementen te herstellen, werd nieuw bladgoud over het bestaande gekleefd door middel van een harshoudende lijm, mixtion genaamd. Deze kleefstof is licht geel, oranje-rood of bruinrood gepigmenteerd om het goud een warme glans te verlenen. In het opgebrachte blad ontstaan ook steeds haarscheurtjes waardoor de ondergrond zichtbaar wordt. Het goud bevat ca. 5 % zilver en 3-4 % koper. De vergulding is bedekt met een matterende patina op waterbasis. De huidig zichtbare vergulde opschriften onder de kroonlijst zijn op een papieren drager aangebracht.

► Toestand achter het altaar, vóór behandeling
(© KIKIRPA)

Van de zwarte marmerimitatie op de portiek werden de lijsten in een zwarte temperaverf hernomen en werd de vlakke achtergrond rondom het schilderij in een groenig grijze marmerimitatie overschilderd, opgebouwd uit een aantal oliehoudende verflagen op een grondlaag van krijt, bariet en loodwit. De huidig zichtbare witte marmerimitatie met grijze aders op de getorste kolommen is eveneens een olieverschildering met als pigmenten loodwit, bariet, krijt en kwarts, aangebracht op een proteïnehoudende grond met bariet, oker, loodwit en zinkwit.

De onderbouw werd verschillende malen met olie-verf overschilderd in zwarte, grijze en groene marmerimitaties, die steeds vernist werden. Het is niet duidelijk welke fasen op de witte beelden overeenstemmen met de andere overschilderingen.

De bewaringstoestand van de altaren

De architectuur van de altaren in naaldhout is over het algemeen goed bewaard. Er zijn amper uitvlieggaten van houtvretende insecten te zien. Het figuratieve beeldhouwwerk in lindehout daarentegen is sterk aangetast, voornamelijk door de kleine klopper of *anobium punctatum*.

In de bovenbouw van de altaren is er hierdoor een sterke vermolming en verzwakking van de drager, voornamelijk in kleine ornamenten en delen van het beeldhouwwerk die dun zijn door de uitholling van het houtblok om het gewicht te verminderen of door hun vormgeving (bv. vleugels of palmblederen). Sommige vergaringen van attributen aan de personages voldoen niet (meer). Verschillende onderdelen zijn al in stukken uiteen gevallen en vertonen helemaal geen samenhang meer. Wat overblijft is de *huid* van het beeldhouwwerk bestaande uit preparatie en verf. Een aantal fragmenten werd tijdens de reiniging teruggevonden achter het altaar.

De lindehouten sculpturen zijn samengesteld uit een groot aantal aan elkaar gelijmd en vergaarde houtblokken. Deze werkwijze verklaart de heterogene bewaringstoestand. Door de snelle assemblage





▲
Assemblage van
de teruggevonden
fragmenten
(© KIKIRPA)



◀
Sint-Norbertusaltaar:
aantasting door de
kleine klopkever,
vóór behandeling
(© KIKIRPA)



▼▶
Vervuiling vóór en
na behandeling
(© KIKIRPA)



◀◀
Verfopstuwings en
vervuiling, vóór en
na behandeling
(© KIKIRPA)

►►
De vergulde
vernislagen op de
gemarmeerde zuilen,
vóór en na
behandeling
(© KIKIRPA)



van de houtblokken met de houtnerven in verschillende richtingen, hebben de naden tussen de blokken zich geopend.

Het volledige oppervlak is sterk vervuild door stof, uitwerpselen van duiven en van insecten. De elementen juist naast en boven de altaartafel, zoals de bas-reliëfs, zijn bespat met kaarsvet en meer beroet dan de hoger gelegen delen. De verguldingen vertonen verpofstuwingen en schilfervorming. De polychromie vertoont leemten tot op de houten drager of tot op een tussenliggende laag. Sommige van deze lacunes zijn storend, andere niet. De huidige zichtbare witte overschildering op het figuratieve beeldhouwwerk is zeer water- en stootgevoelig. Door sleet op de uitstekende delen is daar de onderliggende donkerder grijze verflaag te zien. De in marmerimitatie geschilderde kolommen zijn overdekt met een dikke vergeelde vernislagen, wat in de totaliteit van de altaren zeer storend overkomt.

► Het bas-reliëf van de predella tijdens de laatste etappe van de reiniging (foto A.-S. Augustyniak)

De conservatie/restauratie

Vanuit de algemene richtlijn voor de behandeling werd het eerste lastenboek in de reeks opgesteld voor het Sint-Norbertusaltaar. De resultaten van diverse testen van producten en technieken voor de behandeling van dit altaar, werden de leidraad voor het sturen van de volgende restauraties. De altaren

zijn structureel versterkt en aan de degradatie van hun afwerkingslagen werd een halt toegeroepen. Bovendien komt na hun reiniging en de retouche de kracht van hun materiaalimitatie beter tot zijn recht, zij het dan dat het hier gaat om de laatste overschildering, de imitatie van de imitatie. De reiniging stelde meestal voor elk altaar specifieke problemen: plaatselijke overschilderingen, vergeelde vernissen of vervuiling door het gebruik.



Bij de altaren van Scheemaeckers hadden de gestorste zuilen een sterk vergeelde vernis. Hoewel ze in beide altaren hetzelfde uitzicht hadden, bleek bij de interventie dat het om verschillende substanties ging, die met andere oplosmiddelen moesten verwijderd worden. In beide gevallen werd eerst het oppervlak gereinigd zodat de dikke laag vuil die zich vooral in het beeldhouwwerk had opgestapeld, kon verwijderd worden. Vervolgens werd een methode uitgewerkt voor het verwijderen van de vernis.

Bij het Sint-Norbertusaltaar werd het oppervlakke vuil verwijderd met met EDTA (1,5% in gedemineraliseerd water, kompressen van korte duur) en de vernis weggenomen met een mengsel van white spirit en isopropanol (50/50) + 10% van het vorige volume EDTA (1,5% in gedemineraliseerd water). Er werd nagereinigd met white spirit. Bij het Sint-Jansaltaar gebeurde de eerste reiniging met water en neutrale zeep, nagespoeld met water. De vernis werd weggenomen met een mengsel van

dichloroethaan en ethanol (25/75). De dikke druipsporen werden verwijderd met puur ethanol of mechanisch met een scalpel. Deze reiniging verleende aan de zuilen opnieuw het aspect van wit, lichtgrijs geaderd marmer.

Een ander probleem vormden de twee engelen onder het schilderij en het bas-reliëf van de predella van het Sint-Jansaltaar, die na de droge reiniging een grijzige tint behielden die niet in overeenstemming was met de kleur van het overige figuratieve beeldhouwwerk in de altaarbekroning. De verschillende aard van vervuiling kan mogelijk verklaard worden door het branden van kaarsen naast en boven de altaartafel. Het stof op de bekroning kon relatief makkelijk droog weggenomen worden, terwijl de vervuiling onderaan een 'vetter' karakter had. Daarom werd besloten om de engelen en het bas-reliëf te reinigen met behulp van oplosmiddelen. Na een aantal testen werd er gekozen voor een mengsel van ethanol en white spirit (50/50), met voor de meest grijze delen de toegevoegde werking van diatomeeënaarde, een zacht schuurmiddel. Op deze wijze werd een eenvormige reiniging bekomen voor alle matte witgeschildeerde onderdelen van het altaar.

De kleine engelen in de guirlandes aan de linkerszijde, die met olieverf waren overschilderd, werden gereinigd met een mengsel van ethanol en white spirit (50/50). Er werd nagereinigd met white spirit. De verf kreeg hierdoor een matter uitzicht zodat het aspect van deze beschildering beter aansloot bij de andere matte witte verflagen op het figuratieve beeldhouwwerk.

▼
Sint-Jan-de-Doper-
altaar: de zuil
op het voorplan
is gereinigd en
de vernislaag is
afgenomen.
Op de zuil in de
achtergrond ziet
men de twee
reeksen testen
(foto A.-S.
Augustyniak)



▼
De linkerengel
onder het schilderij
tijdens de laatste
etappe van de
reiniging
(foto A.-S.
Augustyniak)



AANBEVELINGEN VOOR VERDERE CONSERVATIE

Voor een goede verdere bewaring van deze objecten, samengesteld uit verschillende materialen, is het noodzakelijk om optimale bewaringsomstandigheden te creëren en zal een regelmatige inspectie elke vorm van nieuw verval bijtijds aan het licht brengen:

- controle van het klimaat van de binnenruimte: het aanhouden van een constante relatieve luchtvochtigheid is het hoofddoel voor de bewaring van houten meubilair aangezien het hout gemakkelijk vocht opneemt uit of weer afgeeft aan de lucht om schommelingen te compenseren. Hierdoor zullen de houtvezels respectievelijk zwellen en krimpen en kunnen er barsten ontstaan. De beschrijvingen volgen deze bewegingen niet in zo sterke mate en zullen barsten en afschilferen ten gevolge van het bewegen van de drager.

- controleren of er zich opstuwingen voordoen in de verflagen met afschilfering tot gevolg.
- controleren of er zich nieuwe barsten of andere schade voordoen
- opvolgen van mogelijke aantasting door insecten: indien er zich nieuwe uitvlieggaten voordoen, waaronder houtpoeder wordt aangetroffen, zijn er nieuwe insecten actief en moeten ze (lokaal) bestreden worden om verdere verzwakking van de drager tegen te gaan.
- controleren van de verankeringen tussen de onderdelen van de altaren en de portieken onderling en van de verankeringen aan de muren.
- beperken van schade door gebruik: oppassen voor stoten en slijtage aan de lager gelegen delen; beperken van de vervuiling door het branden van kaarsen: tegelijkertijd wordt het brandgevaar verminderd.

Opdrachtgever:

kerkfabriek Sint-Jan de Doper, Guido Vochten, abdijprovisor

Veiligheidscoördinator:

Marc Van Laere, Van Laere consult

Toeziethoudende overheid:

Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Anna Bergmans; Provincie Vlaams Brabant, Norbert van den Hove; Stad Scherpenheuvel-Zichem

Hoofdaannemer:

Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (Liliane Masschelein-Kleiner, directrice – inmiddels op rust –, Myriam Serck-Dewaide, directrice, Jaak Jansen -inmiddels op rust- en Marjolijn Debulpaep)

Het KIK coördineerde de werkzaamheden, verzorgde de algemene fotoreportage en voerde een aantal laboratoriumanalyses uit (cel picturale techniek: Jana Sanyova, Cecile Glaude en Steven Saverwyns; klimaatonderzoek: Marina Van Bos; fotoreportage: Jean-Luc Elias)

Verslaggeving:

Linda Van Dijck

Eindredactie:

Marjolijn Debulpaep en Linda Van Dijck

Transcriptie archivalia:

Linda Van Langendonck

Ondersteuning archiefonderzoek:

Herman Janssens, archivaris van de abdij

Onderaannemers conservatie-restauratie:

- Sint-Norbertusaltaar: Christine Cession, Anne-Sophie Augustyniak (met Fanny Cayron, Etienne Costa, Jean-Albert Glatigny, Erika Rabelo), Tijdelijke Vereniging ACANTHUS (Geneviève Hardy, Els Malyster, Kim Raymakers met Hilde Weissenborn en Brian Richardson)
- Sint-Laurentiusaltaar: KIK: Myriam Serck-Dewaide, An Tant, Camille De Clercq Jean-Albert Glatigny en Judy De Roy
- Sint-Jan-de-Doperaltaar: Anne-Sophie Augustyniak (met Etienne Costa, Cécile de Boulard, Camille Declercq, Jean-Albert Glatigny, Erika Rabelo, An Tant en occasionele samenwerking met A. Barth, E. Grall, J. Perfettini) en Kim Raymakers
- Sint-Catharina-altaar: KIK: Erika Rabelo, Christine Cession, Judy De Roy, Jean-Albert Glatigny, Wendy Vansteenkiste, Fabienne Héritier, Gian Rouhi, Maria del Pilar Alvarez en Carole Ramponi
- Hoofdaltaar: Geneviève Hardy en Els Malyster met Kim Raymakers

Coördinatie van de werf:

Linda Van Dijck.

Regelmatig afstoffen met een zachte borstel vermijdt de ophoping van vuil aan het oppervlak en in kleine holten. Daarom is het aan te bevelen om een onderhoudscontract af te sluiten met een gespecialiseerde conservator-restaurateur voor de inspectie, de reiniging en kleine herstellingen.

Alle foto's werden genomen door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, tenzij anders vermeld; alle foto's tonen de toestand na behandeling, tenzij anders vermeld.

Linda Van Dijck is kunsthistorica en zelfstandig conservator-restaurateur van polychroom beeldhouwwerk en muurschilderingen.

EINDNOTEN

- (1) Voor de iconografische beschrijving werd het werk van JANSEN J. en JANSSENS H., *Beeldhouwkunst in de Premonstratenzerabdij van Averbode*, Brussel – Averbode, 1999, p. 120-129 en 182-183, als leidraad genomen. Zie ook BRESSELEERS L.J., *De abdijkerk van Averbode*, s.l., s.d., p. 121-126.
- (2) Er werd een betaling teruggevonden voor hout bestemd voor een altaar in 1682: LEFEVRE P., *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, VI-VII, 1936-1937, p. 169.
- (3) GERITS T.J., *Historische schoonheid van Averbode*, s.d., p. 42.
- (4) AAA., Sectie I, reg. 282: *Computus tertius F.J. Sigers provisorii et camerarii Averbodiensis*, (1748-1763 en 1763-1767), fol. 131r°.
- (5) AAA., Sectie I, reg. 168: Inventaris van het archief, opgesteld door abt T. Salé, (1778-1782), p. 68.
- (6) AAA., Sectie I, lias 19, dossier 1: Contract tussen de abdij en de beeldhouwer D.G. Bayar voor de uitvoering van het nieuwe hoofdaltaar voor de kerk, (15 juni 1753).
- (7) CNUDE C., HAROTIN J.-J., MAJOT J.-P., *Pierres et marbres de Wallonie / Stenen en marmers van Wallonië*, Brussel, Archives d'Art Moderne, 1990, p. 24.
- (8) Catherine CNUDE, Jean-Jacques HAROTIN, Jean-Pierre MAJOT, *op.cit.*, p. 24.
- (9) AAA., Sectie I, reg. 282: *Computus tertius F.J. Sigers provisorii et camerarii Averbodiensis*, (1748-1763 en 1763-1767), fol. 166r°.
- (10) AAA., Sectie I, reg. 386 (voorheen reg. 288): Dagboek van de abten met talrijke inkomsten en uitgaven, (1750-1781 en 1887-1888), fol. 167v°.
- (11) AAA., Sectie I, reg. 386 (voorheen reg. 288): Dagboek van de abten met talrijke inkomsten en uitgaven, (1750-1781 en 1887-1888), fol. 165r°.
- (12) AAA., Sectie I, reg. 206: Uitgaven van de camerarius, (1752-1770), fol. 154r°-v°.
- (13) AAA., Sectie I, reg. 386 (voorheen reg. 288): Dagboek van de abten met talrijke inkomsten en uitgaven, (1750-1781 en 1887-1888), fol. 173r°.
- (14) AAA., Sectie I, reg. 282: *Computus tertius F.J. Sigers provisorii et camerarii Averbodiensis*, (1748-1763 en 1763-1767), fol. 195r°.
- (15) AAA., Sectie I, reg. 386 (voorheen reg. 288): Dagboek van de abten met talrijke inkomsten en uitgaven, (1750-1781 en 1887-1888), fol. 174r°.
- (16) AAA., Sectie I, reg. 282: *Computus tertius F.J. Sigers provisorii et camerarii Averbodiensis*, (1748-1763 en 1763-1767), fol. 195r°.
- (17) AAA., Sectie I, lias 19, dossier 1: Contract tussen de abdij en de schilder C.J. Crappé voor het schilderen en vergulden van het hoofdaltaar, (29 augustus 1757).
- (18) Een deel van het goud werd rechtstreeks door de abdij aangekocht in Antwerpen (27 juni 1757): AAA., Sectie I, reg. 206: Uitgaven van de camerarius, (1752-1770), fol. 199v°.
- (19) Het is niet duidelijk of er een houtimitatieschildering over aangebracht werd of dat het hout gewoon geveerd werd.
- (20) Voor de altaren van Pieter I Scheemaekers werd er aan de hand van verfcoupees en bindmiddelenanalyses wel dieper ingegaan op mogelijke subtiele schakeringen in de graad van matheid en polijsting van witte schilderijen die een steensoort imiteren.
- (21) AAA., Sectie I, reg. 282: *Computus tertius F.J. Sigers provisorii et camerarii Averbodiensis*, (1748-1763 en 1763-1767), fol. 213r°.
- (22) AAA., Sectie I, lias 19, dossier 1: Contract tussen de abdij en P.Vermeulen, (4 maart 1767).
- (23) AAA., Sectie I, nieuw archief, E.1: *Rekeningboek der inkomsten en uitgaven van het Broederschap van O.L.V. van het H.Hart, opgericht in de Kerk der Abdij van Averbode den 12den mei 1877*, (1877-1887), z.fol.
- (24) Ch. Smets, Jos. Bardé en Angelus Warocquiers renoveerden eveneens in 1882 de portieken naar de twee zijkoeken.
- (25) AAA., Sectie I, reg. 386 (voorheen reg. 288): Dagboek van de abten met talrijke inkomsten en uitgaven, (1750-1781 en 1887-1888), fol. 233°.
- (26) SAVERWIJNS S. (Cel Picturale Techniek), Hoofdaltaar Sint Jan de Doperkerk Averbode (dossier 1996.05895.7), 23 maart 2004.
- (27) Hubrecht van den Eynde werd te Antwerpen geboren in 1594. De Antwerpse beeldhouwer was werkzaam tussen 1620 en 1660. Aanvankelijk werkte hij in de geest van de vroegbarok in Antwerpen, zoals Hans van Mildert en de gebroeders De Nole. Later sloot zijn stijl aan bij de hoogbarok die direct onder invloed stond van Pieter Paul Rubens. Hubrecht van den Eynde had verscheidene leerlingen: Pauwels Creun, Peter Jansen, Sebastiaan de Neve en de twee zonen uit zijn eerste huwelijk Norbert en Sebastiaan van den Eynde. Hij was werkzaam in Antwerpen (Beurs, Maagdenhuis, O.L.V.-kathedraal, Carolus Boromeuskerk, Sint-Jacobskerk, ...), Averbode, Dendermonde (O.L.V.-kerk), Duffel, Sint-Niklaas, Steenokkerzeel, Vilvoorde en Wommelgem. Hij overleed te Antwerpen in 1661. JANSEN J. en JANSSENS H., *Beeldhouwkunst in de Premonstratenzerabdij van Averbode*, Brussel-Averbode, 1999, p. 232.
- (28) Gaspard van der Steen kreeg zijn opleiding te Antwerpen. In 1666 werd hij vrijmeester te Mechelen. Hij was de broer van Jan van der Steen met wie hij aanvankelijk in Leuven werd opgemerkt. Daar werkte hij aan de architecturale versieringen van de

- Sint-Michielskerk in de periode 1659-1666. Later was hij samen met zijn broer werkzaam in Averbode voor een gelijkaardige opdracht. In de documenten wordt verwezen naar een opdracht die Gaspard uitvoerde in Mechelen voor het Seminarie: De val van de engelen met aartsengel Michaël. Nadat in 1671 het contract met zijn broer was opgezegd door de abdij, bleef Gaspard er verder werken aan de twee altaren van het koordoksaal. JANSEN J. en JANSSENS H., *op.cit.*, p. 245.
- (29) ARAB., *Notariaat van Brabant*, 12156: Akkoord tussen Gaspard van der Steen en de abdij van Averbode over de oprichting van een koordoksaal, (18 oktober 1671), fol. 302v°-304v°. Transcriptie: JANSEN J. en JANSSENS H., *op.cit.*, p. 245-246.
- (30) AAA., Sectie I, Lias 19, fasc. 1, nr. 12.
- (31) BRESSELEERS L.J., *De abdijkerk van Averbode*, Averbode, 1986, p. 118-119, voetnoot 144; JANSEN J. en JANSSENS H., *op.cit.*, p. 219.
- (32) LEFEVRE P., *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode. XVIIe et XVIIIe s.*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 6, 1936, p. 336; JANSEN J. en JANSSENS H., *op.cit.*, p. 246.
- (33) Gregorius Godissar (t) (1708 Noville-les-Bois (Namen) -1780 Averbode), architect en ingénieur, trad toe tot de abdijsamenleving in 1732 en werd er als lekenbroeder Gregorius opgeleid. Naast vele kleine en grote opdrachten in de abdij voerde hij ook verscheidene werken uit buiten de abdij, meestal in opdracht van deze instelling. JANSEN J. en JANSSENS H., *op.cit.*, p. 77, voetnoot 35.
- (34) AAA., Sectie I, reg. 386 (voorheen reg. 288): Dagboek van de abten met talrijke inkomsten en uitgaven, (1750-1781 en 1887-1888), fol. 200r°.
- (35) JANSEN J. & JANSSENS H., *op.cit.*, p. 117.
- (36) De rekeningen van de broederschap tonen aan dat Ch. Smets, Jos. Bardé en Angelus Warocquier in 1882 eveneens het hoofdaltaar renoveerden. AAA, I, nieuw archief, E1, *Rekeningsboek der inkomsten en uitgaven van het Broederschap van O.L.V. van het H. Hart*, 6^{de} jaar 1882, 24 maart.
- (37) VAN DIJCK L., *Les autels de Pieter I Scheemaeker (1652-1714) à Averbode, œuvres tardives du baroque aux Pays Bas Méridionaux*, in *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVIIe XVIIIe*, actas do Congresso internacional Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002, p. 253-260.
- (38) JANSEN J. en JANSSENS H., *Beeldhouwkunst in de Premonstratenzerabdij van Averbode*, Brussel-Averbode, 1999, p. 217-218.
- (39) Transcriptie van de archiefdocumenten door Linda Van Langendonck. Met dank voor de bereidwillige medewerking van de abdijsarchivaris Herman Janssens, die ons uit de nood hielp met de snelle transcriptie van één der bestellingen in het kader van de studiedagen over retabels in Roubaix, 2004. De archiefteksten "van kunsthistorisch belang" m.b.t. de altaren werden gepubliceerd door LEFEVRE P., *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode aux XVIIe et XVIIIe siècles*, in *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, VI-VII, 1936-1937, p. 151-176.
- (40) AAA., Sectie I, lias 19, dossier 1: Contract tussen de abdij en de Antwerpse beeldhouwer Pieter I Scheemaekers voor de uitvoering van het altaar van de heilige Johannes de Doper, (7 september 1699); AAA., Sectie I, reg. 275: Dagboeken en briefwisseling. Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1706), fol. 8r°; AAA., Sectie I, reg. 403a (dl.2): Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1723), p.19.
- (41) AAA., Sectie I, lias 19, dossier 1: Contract tussen de abdij van Averbode en de schilder Jan Baptist Neckers voor het schilderen in marmerimitatie en het vergulden van het Sint-Jansaltaar, (26 september 1700).
- (42) AAA., Sectie I, reg. 403a (dl.2): Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1723), p. 26.
- (43) AAA., Sectie I, reg. 403a (dl.2): Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1723), p. 19, 21,26; AAA., Sectie I, lias 19, dossier 1: Contract tussen de abdij van Averbode en de Antwerpse beeldhouwer Pieter I Scheemaekers voor de uitvoering van het altaar van de heilige Norbertus, (8 september 1700); AAA., Sectie I, reg. 173: VAN DER STEGHEN S., *Chronicon succinctum et compendiosum venerabilis et insignis ecclesiae abbatialis in Averbodio*, (17^{de} en 18^{de} eeuw), p. 127; AAA., Sectie I, reg. 275: Dagboeken en briefwisseling. Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1706), fol. 9r°.
- AAA., Sectie I, reg. 99: Inkomsten en uitgaven door Arnikius Aertnijs als provisor 1685-1690, als camerarius 1693-1709, (1685-1709), fol. 61v°.
- (44) AAA., Sectie I, reg. 403a (dl.2): Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1723), p. 26.
- AAA., Sectie I, reg. 275: Dagboeken en briefwisseling. Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1706), fol. 9r°; AAA., Sectie I, reg. 838: Rekeningen van frater Robertus Bartholijns, (1694-1708), z.fol.
- (45) AAA., Sectie I, reg. 403a (dl.2): Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1723), p. 31; AAA., Sectie I, reg. 275: Dagboeken en briefwisseling. Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1706), fol. 9v°.
- (46) AAA., Sectie I, reg. 403a (dl.2): Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1723), p. 37; AAA., Sectie I, reg. 275: Dagboeken en briefwisseling. Dagboek van abt S. van der Steghen, (1698-1706), fol. 10r°.
- ARAB., *Kerkelijk Archief*, 4945: *Repertorium Archivorum Averbod(iensis) Monasterio a Ambrosio Van Hulsel compilatum*, (18^{de} eeuw) (transcriptie: *Algemeen Rijksarchief en Rijksarchief in de Provinciën*. Reprints, nr. 154, p. 44).
- (47) AAA., Sectie I, reg. 237: *Liber hic compositus et conscriptus per fratrem Ambrosium Arnikius Aert nijs camerarium ad opus et usum sui et dominorum*, (1695-1757), p.95; AAA., Sectie I, reg. 168: Inventaris van het archief, opgesteld door abt T. Salé, (1778-1782), p. 66.
- (48) Voor dit hoofdstuk werd de beschrijving in JANSEN J. en JANSSENS H., *o. c.*, als leidraad genomen.
- (49) Vertaling van AUGUSTYNIAK A.-S. en GLATIGNY J.-A., *Les retables de Saint-Jean-Baptiste (1701) et de Saint-Norbert (1702) à l'abbaye d'Averbode. Taille, construction et montage*, in *Les Retables in situ, conservation & restauration*, 11èmes journées d'études de la Section française de la SFIIC, Roubaix, 24-26 juni 2004, p. 135-147.

- (50) De oorspronkelijke polychromie werd in detail onderzocht door Erika Rabelo (in situ) en Jana Sanyova (laboratoriumonderzoek): RABELO E. en SANYOVA J., *Les retables de Saint-Jean-Baptiste (1701) et de Saint-Norbert (1702) à l'abbaye d'Averbode. Polychromie, histoire et technique*, in *Les Retables in situ, conservation & restauration*, 11èmes journées d'études de la Section française de la SFHIC, Roubaix, 24-26 juni 2004, p. 135-147.
- (51) VAN DIJCK L., *Vooronderzoek*, 1996.
- (52) 25 stratigrafische steekproeven op het Sint-Jan-de-Doperaltaar met grotere vensters in de basis om het uitzicht van de oorspronkelijke marmerimitaties bloot te leggen en verschillende steekproeven op alle onderdelen van het Sint-Norbertusaltaar
- (53) KOLLER M., *Polierweiss - eine Sondertechnik des Barock*, in *Restauratorenblätter*, II, Wien, p. 117-133.
- (54) Met tempera bedoelen we een verf die gebruik maakt van een bindmiddel dat aangelengd wordt met water.
- (55) WATIN F. (1753), *L'art du peintre, doreur, vernisseur et du fabricant de couleurs*, 3ème ed. Lyon, 1823, p. 72-73.
- (56) SANYOVA J. en KAIRIS P.Y., *Contribution à l'étude des techniques de monochromie blanche des sculptures baroques du pays de Liège*, in *Bulletin IRPA*, 30, Bruxelles, 2004, p. 245-259.
- (57) De organische componenten werden niet geïdentificeerd
- (58) SANYOVA J. en KAIRIS P.Y., *o.c.*
- (59) ROMBAUTS & VAN LERIUS, *De Liggeren...*, p. 364, 503.

Verder werd geconsulteerd:

VANDEWALLE P., *Oude maten, gewichten en muntstelsels in Vlaanderen, Brabant en Limburg*, Belgisch Centrum voor landelijke geschiedenis, publicatie nr. 82, Gent, 1984. Met toestemming van de auteur bewerkt in HTML <http://users.skynet.be/sky60754/genealbe/hulpwetgewicht.htm>

DE RESTAURATIE VAN DE STUCWERKALTAREN IN DE SINT-JAN-BAPTISTKERK IN AVERBODE

► Het altaar O.L.V.
van Smarten,
algemeen zicht
(© KIKIRPA)



De altaren, gewijd aan O.-L.-Vrouw van Smarten en aan het Heilig Kruis bevinden zich tegen de oostelijke wand van respectievelijk het noordelijke en het zuidelijke zijkoor van de Sint-Jan-de-Doperkerk in Averbode. Het betreft altaren uit verguld hout, stucmarmer en monochroom en verguld gips, vervaardigd door Franz Xaver Bader in 1773. Die techniek is uitzonderlijk in onze streken.

De monochroom geschilderde houten beelden uit 1774 zijn van de hand van Cornelis de Smet. De altaren nemen bijna de volledige wand in en vertonen een kleine portiek met een centrale nis, waarin een beeld van een vrouwelijke figuur. Vanuit de kerk zijn de altaren niet zichtbaar: ze kunnen alleen bereikt worden langs de portieken in het koor of via de abdij.



▲
Het altaar
Heilig Kruis,
algemeen zicht
(© KIKIRPA)

FRANZ XAVIER BADER, EEN BEIERSE SPECIALIST IN MARMERIMITATIE

Tussen 1772 en 1774 voerde Franz Xaver Bader in opdracht van abt Gisbert Halloint (1749-1778), verschillende werken in stucmarmer uit in de kerk, waaronder de twee altaren in de zijkoor, toegewijd aan Onze-Lieve-Vrouw (gesigneerd en gedateerd 1773) in het noordelijke zijkoor en aan het Heilige Kruis in het zuidelijke zijkoor (1). In 1774 waren de altaren voltooid. Aan Bader werden 1120 gulden uitbetaald voor het werk, de materialen niet inbegrepen. In hetzelfde jaar vervaardigde Cornelis De Smet (Dendermonde 1742-Antwerpen 1815) de twee houten beelden voor de nissen (2). De beelden zijn geplaatst op een rechthoekig voetstuk dat versierd is met een guirlande. Een gelijkaardige guirlande komt voor op de biechtstoelen door Cornelis De Smet in de kruisbeuk. Dit altaarmeubilair vertoont wel meer vormelijke overeenkomsten met de stucmarmeraltaren (pilasters, Corinthische kapitelen, fronton).

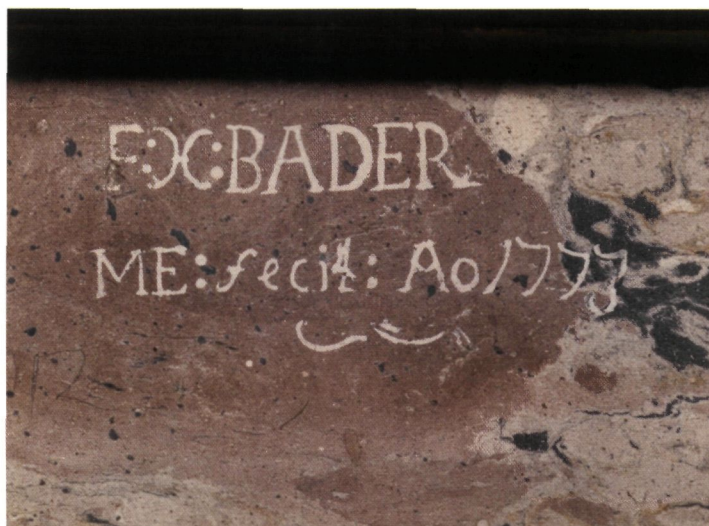
Beide kunstenaars hebben dus waarschijnlijk nauw samengewerkt voor de realisatie van dit project.

Bader stond in deze periode ook in voor het aanbrengen van de plint tegen de binnenmuren van de kerk, voor de bekleding van de voetstukken van de grote pijlers en voor de omlijsting van vier poorten in de kerk: twee naar de zijkoor en twee in de kruisbeuk. Hij herstelde waarschijnlijk ook de plaatselijke schade die opgelopen werd tijdens het verbouwen van het koordoksaal.

BESCHRIJVING VAN DE ALTAREN

De portiekaltaren met centrale nissen zijn opgetrokken in een sobere, classicistische stijl (3). Ze bestaan uit drie op elkaar aansluitende onderdelen: de altaartafel, de eigenlijke portiek en de bekroning. De ronde rococovormen van de altaartafels contrasteren met de strakkere bovenbouw. In de altaartafels werden stucmarmer banden van okergele en roze tinten verwerkt. De geprofileerde altaartomben zijn versierd met lijstwerk en lobben. Tussen het voetstuk en het buikige altaarfront ontspruiten bladornamenten, die een eierlijst omvatten. De bladeren op de hoeken kregen bijna een rocaille vorm. Drie moulures (twee witte en een binnenste vergulde) omkaderen een centraal paneel van wit stucmarmer. Deze panelen zijn nu overschilderd. De witte lijsten zijn met elkaar verbonden door telkens zes paar gekruiste linten. Op de altaartafels ligt een blauwe steen met daarin drie wijdingskruisjes gegraveerd. Naast de altaartafel, meer naar achter geschoven, bevinden zich de voetstukken van de buitenste kolommen. Ze zijn gemaakt uit gewolkt stucmarmer in aarderode tinten. Hun centrale panelen zijn van wit stucmarmer met grijze aders.

▼
Het altaar O.L.V.
van Smarten:
detail van de
signatuur en
datering
(© KIKIRPA)



Het altaar O.L.V.
van Smarten:
verankering van de
houten structuur
(© KIKIRPA)

► De bovenbouw is uitgevoerd in een overwegend blauwig grijs stucwerk met daarvóór vier witte gecanneleerde zuilen met grijze aders, bekroond door Corinthische kapitelen. De halfronde centrale nis is versierd met lijstwerk, een guirlande van laurierbladeren en een witte schelp. Onderaan de nis wisselen grote halve witte bollen af met kleinere vergulde. De basissen en de kapitelen van de zuilen zijn mat verguld. Een driehoekig fronton met lijstwerk, kleine consoles en tandlijsten rust op een hoge witte architraaf. In het midden van het fronton bevindt zich een vergulde ovale cartouche. Op de schuine zijden zijn er vergulde bloemenslingers aangebracht en in de top een goudomrand wit kruis. Het fronton wordt bovenaan geflankeerd door twee vuurvazen, bekleed met blauw stucmarmer en met vergulde vlammen.

Onze-Lieve-Vrouw wordt voorgesteld in een lang gewaad dat tot op haar sandalen en blote voeten neervalt. Het uiteinde van haar zware mantel bedekt ook haar hoofd dat naar haar linkerszijde gedraaid is, terwijl de tranen haar over de wangen lopen. De madonna maakt met beide handen een smekend gebaar naar haar rechterzijde.

De heilige Helena is voorgesteld als keizerin met een rijkelijk gewaad. Op het hoofd draagt ze een kroon en een hoofddoek dat op haar linkerschouder neervalt. Haar hoofd is schuin omhoog geheven en haar haren worden achteraan door een parelsnoer samengehouden. Met de rechterhand ondersteunt ze een groot kruis dat naast haar staat, met de linker houdt ze haar mantel tegen zich aangedrukt.

Opbouw en afwerking: materialen en technieken

De altaren zijn 5,60 m hoog, 3 m breed, 1,15 m diep en samengesteld uit verschillende materialen (4). Ze zijn geplaatst op een klein verhoog van gemetselde steen en baksteen. Daarop werd een houten constructie gebouwd, die hier en daar onderaan doorheen de bekleding zichtbaar is. Deze dragende structuur van de onderbouw en van de altairbekroning is op verschillende plaatsen aan de muur verankerd door middel van gesmede ijzeren staven die van bovenuit zichtbaar zijn en die ofwel in de muur vastgezet zijn of die haken in bevestigingsringen. Twee van deze smeedijzeren verankeringen zijn van onderuit zichtbaar. Ze verbinden aan weerszijden de architraaf met de wand.

Voor de houten kern werd voornamelijk dennenhout gebruikt en soms eikenhout voor de zware dragende elementen, bijvoorbeeld onder de altair-



▲ Het altaar O.L.V.
van Smarten:
zicht op het dak
van het altaar
(© KIKIRPA)



tafel en onder de zuilen. Het hout is koud vergaard of met pen-en-gat verbindingen in elkaar gestoken. De houten planken die het altaar bovenaan afsluiten zijn genageld. De spijkers zitten netjes naast elkaar op één lijn die met sanguine werd getrokken en die de plaats aangeeft van een onderliggende keper.

Op de houten kern van de altaren is er een eerste ruwe mortel aangebracht die de vorm aangeeft en de basis vormt voor het latere stucmarmer. Deze donkergrijze laag is te zien in de lacunes in de buitenste linker zuil van het altaar van O.-L.-Vrouw van Smarten. Ze effent de grote planken van de vlakke partijen. Op deze eerste ruwe grondlaag volgt er een witte laag, samengesteld uit gips en dierlijke lijm. Deze laag was zichtbaar doorheen de lacunes in de eindlaag. Ze werd aanvankelijk geïnterpreteerd als een egalisatielaag voor het uiteindelijke stucmarmer. De studie van de samenstelling van de altaren toonde echter aan dat de stucmarmen onderdelen afzonderlijk werden vervaardigd (mogelijk zelfs in het atelier van Bader) en daarna *in situ* geassembleerd. In dat geval is de witte pleisterlaag vermoedelijk de hechttingslaag waarmee het stucmarmer op de ruwe altaarvorm werd vastgezet. Op de plaatsen waar de witte laag direct op de hou-

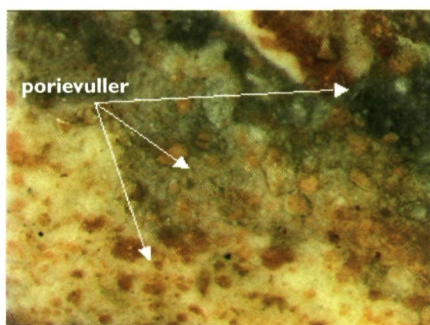
ten elementen was aangebracht, werd haar hechting verzekerd door honderden gesmede spijkers die soms zichtbaar waren doorheen de barsten in de pleister. De dikte van deze gipslaag varieert van 0,5 tot 2 cm. De gipskorrels (300-400µm) zijn grover dan die van het eigenlijke stucmarmer. De lagenopbouw komt overeen met de beschrijving van Montamy uit 1765: *“...qu'on donne une certaine épaisseur aux ouvrages ; pour diminuer la dépense, on fait le corps de l'ouvrage ou le noyau avec du plâtre ordinaire, & on le couvre avec la composition de plâtre dont on vient de parler (dat wil zeggen een mengsel van gecalcineerde en gemalen gips en colle de Flandre) en lui donnant une et demi ou deux lignes d'épaisseur”*.

Het eigenlijke stucmarmer is een techniek die in de 17^{de} en 18^{de} eeuw in Europa erg in trek was en waarmee men diverse marmersoorten imiteerde en ook creëerde (5). Het op marmer lijkende oppervlak werd in het algemeen verkregen door het werken met een mengsel van gips, water, dierlijke lijm en pigmenten. De lijm vertraagt de uitharding van het gips, wat toeliet om gekleurde 'deegballen' te vervaardigen, die vervolgens met elkaar vermengd werden om zo de insluitsels en de aders van zowel bestaande als fantastische marmersoorten te bekomen. Deze pasta's werden in schijfjes gesneden en op het te decoreren voorwerp gekleefd met één of meerdere lijmlagen. Vervolgens werden ze met een houten spatel aangedrukt en eventueel in de vorm van moulures getrokken met behulp van een ijzeren profiel. Ten slotte werd het oppervlak geschuurd en nat gepolijst met puimsteen met een steeds fijnere granulometrie. Tegelijkertijd werd er een porievuller in getint gips over het oppervlak gesmeerd om de kleine holten tussen de blokjes op te vullen. De structuur aan het oppervlak werd steeds compacter.



◀ Het altaar O.L.V. van Smarten: ruwe mortellaag op de houten kern (© KIKIRPA)

▼ Het altaar O.L.V. van Smarten: De opbouw van het roze stuc in de basis van de rechter zuil: hout, witte tussenlaag en stucmarmer (foto J.-C. Bermejo)



Het altaar O.L.V. van Smarten: dichting van de naden tussen de geassembleerde stukken
(© KIKIRPA)



Om het materiaal meer waterbestendig te maken, werd de droge pleister tenslotte gewreven met een in olie gedrenkte doek.

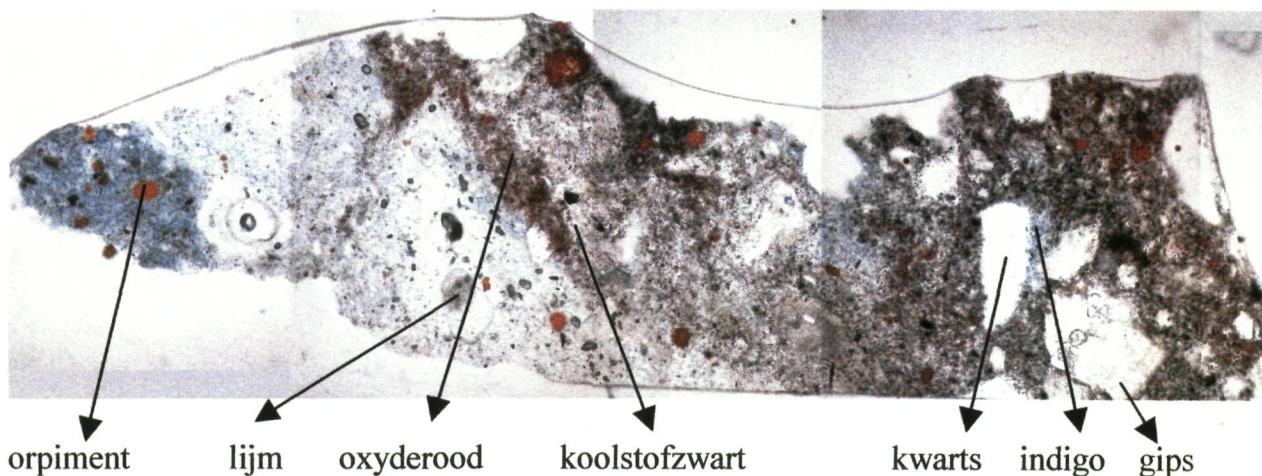
Het blauwgrijze stucmarmer van het altaar van O.-L.-Vrouw van Smarten bestaat uit gips, lijm, onzuiverheden, celestiet, orpiment, vermiljoen, kleiachtige pigmenten en waarschijnlijk indigo. Het roze stucmarmer bestaat eveneens uit gips, lijm, onzuiverheden, celestiet, rode aardekleuren en artificieel oxide rood dat ook wel *caput mortuum* wordt genoemd.

De altaren zijn opgebouwd uit 37 blokken stucmarmer die afzonderlijk zijn vervaardigd en dan op de houten kern geassembleerd. Met uitzondering van de vuurpotten, hebben alle onderdelen breuken die dateren van de vervaardiging van het altaar. De mogelijkheid bestaat dat de afzonderlijke elementen gemaakt werden in het atelier van Bader in Roermond. De oude breuken zouden dan mogelijk te wijten zijn aan het transport. De breuken en de montagenaden werden door Bader en zijn medewerkers bij de opbouw ter plaatse gedicht met een pleister die een andere samenstelling heeft dan het stucmarmer.

Eerst werd de onderbouw geplaatst rondom de altaartafel. Daarop werden de vlakke elementen

achter de zuilen geplaatst en de drie elementen van de nis. Vervolgens werden de vier zuilen geplaatst en als laatste werden de onderdelen van het fronton aan de houten structuur en aan de achterwand bevestigd. De vuurpotten bestaan uit een kern van gedraaid hout met daarover een dunne laag stucmarmer. Bovenaan zijn er lange spijkers in het hout gedreven waarop de vlammen met gips werden gemodelleerd. Ook het bekronende kruis bestaat uit gips dat op een ijzeren kern gesmeerd is. De vier

▼ Dun slijpplaatje van het blauwgrijze stucmarmer: 400x vergroot, in gecombineerd, reflecterend en doorvallend gepolariseerd licht, wat de kleur van de korrels beïnvloedt
(© KIKIRPA)





▲
Het altaar O.L.V.
van Smarten:
vooraanzicht van de
vuurpot
(© KIKIRPA)



▲
Het altaar O.L.V.
van Smarten:
onafgewerkte
achterzijde van de
vuurpot
(© KIKIRPA)

kapitelen van het altaar van O.-L.-Vrouw van Smarten zijn in hout gesneden. Die van het altaar van het Heilig Kruis zijn in gips gegoten. Ze zijn hol. Sommige elementen zijn slechts afgewerkt aan de zichtbare zijden, zoals de eierlijst, de kapitelen en de vuurpotten.

Een aantal kleinere elementen in gips werden ter plaatse vervaardigd: de festoenen en de centrale cartouches van de frontons, de guirlandes in de nissen en de bladmotieven op de altaartafel. De blaadjes van de festoenen zijn op een zeer spontane wijze gemodelleerd en vervolgens ingedrukt in gips dat aangebracht was op een met ijzerdraad samengebonden rietbussel. De kleine consoles en de tanden van de frontonlijsten zijn apart in gips gegoten en met gips (de tanden) of met een ijzerdraadje (de consooltjes) aan het stucmarmer bevestigd.

Op het oppervlak van het stucmarmer werd notenolie aangetroffen die aan het materiaal een bijkomende glans verleent. Deze afwerking gebeurde nadat alle gipsen elementen waren vastgehecht. Op

plaatsen waar deze decoraties verloren zijn, zag men nog de poreuze structuur van het onafgewerkte stucmarmer. Soms werd stucmarmer bijkomend beschermd met een waslaag. Hier werden er resten van microkristallijne was en van bijenwas vermengd met microkristallijne was aangetroffen, wat eerder wijst op latere ingrepen dan op een oorspronkelijke bescherm laag.

Een aantal decoratieve details was oorspronkelijk verguld met bladgoud, gekleefd met mixtion op basis van lijnolie, vermengd met menie, oker, loodwit en vermiljoen. Het onderliggende stucwerk werd dan eerst met lijnolie geïmpregneerd (6). Kleine resten van een beschadigde en verbleekte transparante rode laag op de verguldingen van de altaartafel en de zuilen, doen vermoeden dat het reliëf benadrukt werd door het aanbrengen van een rood getinte glacis in de diepten van het snijwerk. Deze laag verkeert in zo'n slechte toestand dat ze slechts kan waargenomen worden met een loep. Aangezien de resten sterk verbleekt zijn, werd er vermoedelijk een weinig stabiele kleurstof in ver-



▲
Het altaar Heilig
Kruis: verguld gipsen
kapiteel
vóór behandeling
(© KIKIRPA)



▲
Het altaar O.L.V.
van Smarten: gipsen
festoen op het dak
(© KIKIRPA)

werkt zoals drakenbloed of cochenille. De laag werd echter niet chemisch geanalyseerd. Om plaatselijke slijtage te herstellen werd er in de loop der eeuwen één maal nieuw bladmetaal gekleefd en één maal overschilderd met bronzine. Deze retouches situëren zich op de gemakkelijk bereikbare zone's onder de architraaf.

Het beeld van Onze-Lieve-Vrouw van Smarten is 204 cm hoog, 70 cm breed en 45 cm diep. De heilige Helena meet 167 cm, bij 70 cm en 45 cm. De beelden en hun voetstuk zijn uit eikenhout gemaakt, de guirlande op het voetstuk uit lindehout. Voor het kruis van de heilige Helena werd eveneens een lichtere houtsoort gebruikt, waarschijnlijk lindehout. De kroon is een recente toevoeging. De figuren bestaan uit dikke planken, die in de lengterichting met dierlijke lijm aan elkaar gekleefd werden en nadien genageld. Op de rug zijn ze uitgehold en men ziet er de sporen van een dissels. Sommige verlijmingen zijn vlak, andere hebben zwaluwstaartverbindingen. De handen zijn afzonderlijk gesneden en dan aan het beeldhouwwerk bevestigd.

De beelden kregen een preparatielaag met een mengsel van krijt en dierlijke lijm. Deze beige laag werd geschuurd en monochroom parelgrijs geschilderd met loodwit en krijt. De oorspronkelijke afwerking heeft het matte uitzicht van een proteïneverf. Bij onderzoek *in situ* werden er twee overschilderingen geteld. Bij het bestuderen van de genomen verfmonsters in het laboratorium, bleken het er drie te zijn (7). De huidig zichtbare verflaag bestaat uit één laag met als pigmenten en vulstoffen titaanwit, zinkwit en dolomiet en is tamelijk recent. De twee onderliggende overschilderingen bestaan uit zinkwit, *blanc fixe* en krijt.

DE BEWARINGSTOESTAND

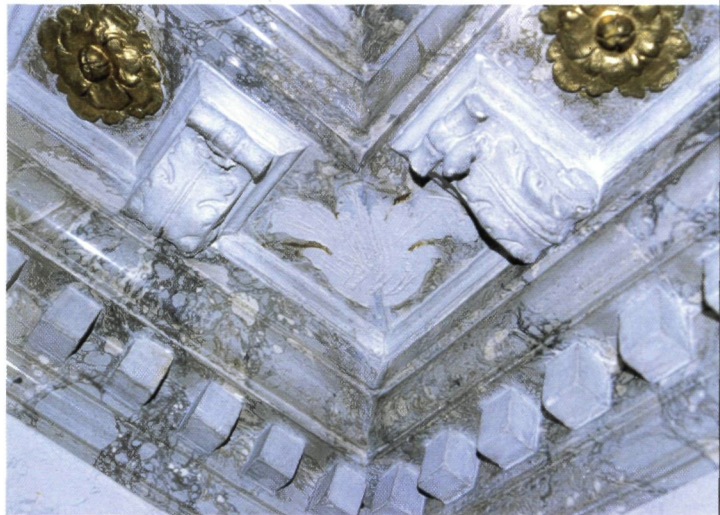
Het oppervlak van beide altaren leek aanvankelijk erg verstoord, maar dit uitzicht bleek bij nadere studie voornamelijk te wijten aan een sterke vervuiling door het branden van kaarsen en wierook. Stof en roet hadden zich afgezet en de was van kaarsen en lampen kleefde aan het oppervlak. Bovendien

was het geheel bespat met verf en mortel die gebruikt werden bij het herstellen of herschilderen van de muren rondom en waren er ingekraste graffiti. In sommige zone's, voornamelijk onderaan, had het stucmarmer zijn glans verloren, terwijl die op hoger gelegen plaatsen meer behouden bleef. De kleuren zijn feller op plaatsen die beschermd werden tegen het licht (bijvoorbeeld achter de kapitelen). De verguldingen vertoonden opstuwingen. Sommige delen van het stucmarmer waren overschilderd met olieverf. Door de sterke vervuiling hadden de twee beelden een somber uitzicht. Het verflagenpakket vertoonde opstuwingen en er waren lacunes tot op het hout en tot op de oorspronkelijke monochromie.

De houten kern van de altaren en de planken in naaldhout waren echter goed bewaard. Er was geen actieve aantasting van houtvretende insecten noch van schimmels te zien in de delen die vanaf de bovenzijde van het altaar bereikbaar zijn. In de latjes en in de kleine plankjes die de plinten van de vuurpotten vormen, werden enkele oude uitvlieg-gaten aangetroffen. De lindehouten elementen van de twee heiligenbeelden vertoonden wel actieve aantasting door houtvretende insecten. Enkele naden van de assemblage waren opengegaan door klimaatschommelingen, voornamelijk in de luchtvochtigheid.

Hetzelfde gebeurde met de naden tussen de verschillende onderdelen van het stucmarmer. Dit fenomeen houdt echter geen gevaar in voor de stabiliteit. Aangezien de altaartafel een beetje naar voren was geschoven, was er een barst ontstaan tussen de onderbouw en het achterliggende gedeelte. Deze werd door de jaren heen meermaals opgevuld met mortels van wisselende kwaliteit. In het midden van de altaartafel was er aan beide altaarconstructies een verticale barst in het stucmarmer ontstaan door het gewicht van dit element dat in het midden onvoldoende ondersteund wordt. Er waren vele, meestal kleine lacunes in het stucmarmer door stoten. Ontbrekende delen situeerden zich meestal aan kwetsbare ornamenten in stucwerk en aan de hoeken van het stucmarmeren lijstwerk. De metalen verbindingen tussen de altaarsteen en het omringende stucmarmer en de smeedijzeren verankeringen aan de achterliggende muur waren verroest.

Een houten lat, waarschijnlijk niet oorspronkelijk, bekleed met messing (genageld) lag op het podium aan de voet van de altaren.



▲
Afgevalen blaadjes
werden opnieuw
gekleefd en
gereconstrueerd
(foto's J.-C. Bermejo)

CONSERVATIE / RESTAURATIE

Het koloriet van het stucmarmer van de twee altaren is opnieuw te voorschijn gekomen van onder een dikke laag vuil en was. Het oppervlak van het stucmarmer bleek nog grotendeels intact, maar vooral in de lagere regionen van de altaren was er veel stootschade. Wegens het zeer storende karakter van deze lacunes, werd er geopteerd voor een volledige invulling en retouche. Aangezien een reconstructie in de stucwerktechniek a posteriori niet mogelijk is, werd er een geschilderde integratie voorgeschreven. De leemten werden opgevuld met een neutrale vulstof en de marmertekening werd met verf geïmiteerd.

Na een voorlopige fixering van de verfschilders werden de houten beelden uit hun nissen genomen. Fragmenten van de altaren die op de grond gevallen waren of achter het altaar gelegd, werden gerecupe-

▼►
Het Heilig
Kruisaltaar:
de altaartafel vóór
en na behandeling
(© KIKIRPA)



▼
De altaartafel
tijdens de reiniging
(foto J.-C. Bermejo)



reerd. De altaren werden ontstoft met borstels, penselen en een stofzuiger. Het houten schrijn- en beeldhouwwerk was reeds door begassing ontsmet tijdens de binnenrestauratie van het kerkgebouw, maar dat bleek, gezien de nog actieve aantasting, niet afdoende. De houten drager werd gesaneerd en verstevigd. De verflaag van de beelden werd defini-



▲
Het altaar O.L.V.
van Smarten: het
plastisch herstel
vóór de retouche
(© KIKIRPA)

▼
Het altaar O.L.V.
van Smarten:
retouche van
het stucmarmer
(© KIKIRPA)



tief gefixeerd met celluloselijm, al dan niet gemengd met polyvinylacetaat in gedemineraliseerd water. Schilfering aan de verguldingen werd gefixeerd met polyvinylacetaat. Afgebroken stukken van de gipsen ornamenten werden eveneens herlijmd met polyvinylacetaat. Om het herlijmen en repositioneren te vergemakkelijken werden sommige stukken vergaard met een doek uit dennenhout.

De reiniging was een belangrijk onderdeel van de behandeling. De matte verflagen van de beelden werden droog gegomd. Hardnekkige vlekken werden verwijderd met een vochtig wattenstaafje en de achterzijde werd met gedemineraliseerd water schoongemaakt. Aan de raakvlakken tussen het altaar en de muren werden overlappende mortels en kalklagen mechanisch verwijderd, alsook de oude opvullingen rondom de boord van de altaarsteen van het altaar van O.-L.-Vrouw van Smarten. Het

stucmarmer werd gereinigd met wattenproppen, gedrenkt in gedemineraliseerd water waaraan enkele druppels tensioactieve stof werden toegevoegd (Agepon). Ingebed vuil dat achterbleef na deze eerste reiniging, werd verwijderd met water, Agepon en diatomeeënaarde, een zacht schuurmiddel. Hetzelfde mengsel werd gebruikt voor de reiniging van de grijze olieverschildering op de altaartafels. De verguldingen werden schoongemaakt met white spirit. Oude storende overschilderingen werden weggenomen door inweken van compressen van water en ammoniak. De laatste resten was en verf werden mechanisch verwijderd. De blauwe hardsteen van de altaartafel werd met een harde borstel zuiver gemaakt. Storende barsten en leemten in het stucmarmer werden gevuld met een mengsel van Polyfilla binnenvulmiddel en polyvinylacetaat. De opvullingen werden geretoucheerd met acrylaathars Paraloid B72, en droge lichtechte pigmenten op een grondlaag van gouache van het merk Talens. Voor het stucmarmer werd een witte grondlaag gebruikt, in de vergulde partijen een okerkleurige grondlaag. De structuur van het stucmarmer werd op de grondlaag voorgetekend en vervolgens met kleur ingevuld. Het is een ver doorgedreven illusionistische retouche. In de vergulde partijen werd micapoeder aan de pigmenten toegevoegd. Sleetvlekken werden enkel met acrylaathars geretoucheerd zonder gouache grondlaag. Als bescherm-laag werd er op de verguldingen een waslaag aangebracht: een mengsel van microkristallijne was en polyethyleenwas, aangelengd met white spirit. De steen van de altaartafels kreeg een laag zwartgetinte boenwas, aangelengd met white spirit.

Om de onderzijde van de altaren van nieuwe beschadigingen te vrijwaren, werden de met messing omklede stootlatten die eerst los op het podium lagen, tegen de voet van het vooruitspringende volume op het podium vastgezet. Op het raakvlak tussen de lat en het stucmarmer werd er een strook bruin leder met dierlijke lijm tegen de lat gekleefd. Het messing oppervlak werd met een koperen borsteltje gepolijst en beschermd met een laag microkristallijne was (8).

Linda Van Dijk is kunsthistorica en zelfstandig conservator-restaurateur van polychroom beeldhouwwerk en muurschilderingen.

EINDNOTEN

- (1) Vanaf de 16^{de} eeuw (1544) tot in de 19^{de} eeuw (1853) is de familie Bader werkzaam geweest in Duitsland en Oostenrijk. Het was een familie van handwerklieden die zich over Europa verspreidde: metselaars, bouwmeesters, beeldhouwers, stukadoors en schilders. In de archieven van de abdij wordt F.X. Bader een Beiers gipsbewerker genoemd die zich in Nederland te Roermond gevestigd had. JANSEN J. en JANSSENS H. O. Praem., *Beeldhouwkunst in de Premonstratenzerabdij van Averbode*, Brussel-Averbode, 1999, p. 117-119 en 137-142; AAA., Sectie I, reg. 168: Inventaris van het archief, opgesteld door abt T. Salé, (1778-1782), p. 121; AAA., Sectie I, reg. 279: A. VAN HULSEL, *Archivorum Averbodiensium per capsas distributorum synopsis sub terra Brabantia*, (einde 18^{de} eeuw), fol. 12v^o-13r^o; AAA., Sectie I, reg. 168: Inventaris van het archief, opgesteld door abt T. Salé, (1778-1782), p. 121-122.
- (2) Cornelis de Smet kreeg zijn eerste opleiding aan de Stedelijke Tekenschool van Dendermonde. Vanaf 1769 vestigde hij zich in Antwerpen, waar hij leerling was van Jacob Jozef van der Neer (1718-1794), ingeschreven als leerjongen in de Sint-Lucasgilde en als leerling aan de Antwerpse Academie. Hij werd vrijmeester in 1770 en zou steeds verbonden blijven met de Antwerpse Academie. Hij werkte voornamelijk te Antwerpen, zowel voor burgerlijke als voor kerkelijke instellingen. JANSEN J. & JANSSENS H., *op.cit.*, p. 137-138.
- (3) Voor dit onderdeel werd de beschrijving in JANSEN J. en JANSSENS H., *o.c.*, p. 118-119 en p. 140-142 als leidraad genomen, aangevuld met de beschrijving door Juan Carlos Bermejo-Cejudo.
- (4) Deze tekst is een synthese van de gegevens uit het verslag van Juan Carlos Bermejo-Cejudo, een onuitgegeven tekst voor het project *Policromia* door Erika RABELO, *Autel de Notre-Dame-des-Douleurs* en het KIK analyserapport door Jana SANYOVA, *Autel notre Dame des Douleurs, projet "policromia"*, dossier nr. 2L/47 1996.05895, 28.11.2002.
- (5) De techniek en zijn bewaring werden bestudeerd naar aanleiding van een onderzoeksprogramma in verschillende Europese landen en gepubliceerd in *Baroque Artificial Marble: Environmental Impacts, Degradation and Protection*, ENVIART, *Protection and Conservation of European Cultural Heritage, Research Report n. 9*, C. Wittenbourg Ed., 1999. In zijn eindwerk voor de Hogeschool Antwerpen, afdeling conservatie/restauratie, zette Jeroen Boel aan de hand van een uitgebreide literatuurstudie de verschillende materialen en technieken naast elkaar en legde hij de opbouw van stucmarmer uit.
- (6) SANYOVA J., *Autel notre Dame des Douleurs, projet "policromia"*, dossier nr. 2L/47 1996.05895, 28.11.2002, p. 12-13.
- (7) SANYOVA J., *Autel notre Dame des Douleurs, projet "policromia"*, dossier nr. 2L/47 1996.05895, 28.11.2002, C 60.123- C 60.125, C 61.084 en C 61.085, p. 7-9.
- (8) Zowel het stucmarmer als de beschilderde beelden van beide altaren werden behandeld door Juan Carlos Bermejo-Cejudo in samenwerking met Raquel Ballester García. Het onderhavige arti-

kel is grotendeels een vertaling van zijn rapportering, aangevuld met archiefgegevens en elementen uit de uitgegeven werken, geciteerd in de bibliografie. De altaren werden behandeld van juli tot december 2003. In het kader van het Europese project *Policromia*, een internationaal project over barok polychroom beeldhouwwerk in België, Spanje en Portugal (databank vorming), werd het stucmarmer vanuit technisch oogpunt bestudeerd. De resultaten van deze studie werden gepubliceerd in de akten van het gelijknamige congres, gehouden te Lissabon in oktober 2002. *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII, actas do Congresso internacional Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002.*

De stootlatten aan het Heilig Kruisaltaar en het altaar van Onze-Lieve-Vrouw-van-Smarten zijn vervaardigd door Damien Bourlée.

BIBLIOGRAFIE

- BERMEJO CEJUDO J.C., *La técnica barroca del Estuco Marmóreo in Restauracion & Rehabilitacion*, in *Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, juli 2005, p. 50-55.
- BRESSELEERS L.J., *De abdijkerk van Averbode*, Averbode, 1986, p.120-121.
- JANSEN J. en JANSSENS H., *Beeldhouwkunst in de Premonstratenzerabdij van Averbode*, Brussel – Averbode, 1999, p.117-119 en 137-142.
- LEFEBRE P., *Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode. XVIIe et XVIIIe s.*, in *Revue belges d'archéologie et d'histoire de l'art*, VI-VII, 1936-137, p.151-176, p.164.
- RABELO E.B., *Les imitations de marbre dans le baroque en Belgique*, in *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII, actas do Congresso internacional Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, p. 95-102.
- SANYOVA J., *La technique du stuc-marbre. L'autel de notre-Dame des Douleurs de l'église Saint-Jean Baptiste à Averbode: un exemple de stuc-marbre en Belgique*, in *Policromia. A escultura policromada religiosa dos séculos XVII e XVIII, actas do Congresso internacional Lisboa 29, 30 e 31 de Outubro de 2002*, p. 103-112.

SUMMARY

THE CHURCH OF SAINT JOHN THE BAPTIST IN AVERBODE A FUTURE FOR ITS PAST

The restoration of the interior of the Saint John Baptist church in Averbode, is the crowning glory of a work which had been prepared for years and which began with the exterior restoration in the 1970's. The works focused on the preservation of baroque finishing layers, conservation of baroque furniture, a new heating and lighting installation and the reinstallation with new furniture. It is with great pride and pleasure that we consider the result of our team's work. The restoration is the illustration of teamwork, and cooperation of different disciplines and even more so between people. The contractors have done a great job. Engineers, architects, preservers-restorers and art historians have assisted with the works, while enjoying the trust of the patron and of the monastic community. With its restoration and rearrangement, the abbey church in Averbode was given the opportunity to become a living monument. It was therefore nominated for the Flemish monument award in 2002

SYNTHESIS OF THE BAROQUE INTERIOR'S RESTORATION «REVALUATION OF A CONTEMPLATIVE SPACE»

The architect of this project was rather a pivotal coordinator and restoration architect than a central designer. Building historical research proved that the construction was very heterogeneous, because of the use of Gobertain stone, brick masonry, iron sandstone and stucco. The mutual cohesion of the different layers of plaster and whitewash was sound. The cohesion of the different layers to the support locally posed huge problems, as the rendering stuck poorly to the iron sandstone. The important difference in porosity led to the formation of dark spots. Following several tests, it appeared that only the local application of a breathing layer could prevent the formation of spots.

The general restoration philosophy of this project, is illustrated with the treatment of the non-polychrome church furniture. Following a treatment with gas, the furniture was slightly sanded, cleaned, with a local after-treatment and hardening, then polished with bees wax and linseed oil. Loose parts were glued, missing repetitive elements were copied in a similar type of wood, minor fillings were done with a mixture of sawdust and wood glue. The few missing unique pieces were not replaced.



The 18th century additions were also treated in this way. Among others the magnificent floor in white, black, and grey flamed marble with a remarkably clever pattern, probably by Cornelis Lowies. The brilliantly polished plastering, the kind of scagliola (marble stucco) or stucco lustro was manufactured in Averbode by the Bavarian artist F.A. Bader between 1772 and 1774. The smaller lacunas were filled with plaster and a retouch painting and afterwards linseed oil was put on.

The relatively new heating system by the German manufacturer Mahr©, meets all modern standards for rooms where objects are kept of great importance for cultural history. Moreover, the system allows a comfortable and multi-functional use of the church without interfering too much with the existing historical installation. For the production of the sprinkler system on the attics, the church-fabric relied on a general agreement with the Monuments & Landscapes department of the Flemish Community. The security system was set up within the same framework.



THE RESTORATION OF THE MAIN ALTAR AND THE WOODEN POLYCHROME BAROQUE ALTARS IN THE CHURCH OF SAINT JOHN THE BAPTIST IN AVERBODE

From 2000 to 2004, five polychrome baroque altars in the church of Saint John the Baptist were conserved and restored by the Royal Institute for the Art Heritage. The intervention fits in with the church's complete interior restoration. A first preliminary research into the construction and preservation condition of a number of interior elements was carried out in 1996. This article treats the history of the development of the altars and their restoration. They were extremely polluted and affected by insects. The preserving treatment was done on the basis of the same basic principles for all of the altars.

THE RESTORATION OF THE STUCCO ALTARS IN THE CHURCH OF SAINT JOHN THE BAPTIST IN AVERBODE

The altars, devoted to Our Lady of Sorrows and the Holy Cross, are located against the eastern wall of the northern and southern side choir of the church of Saint John the Baptist. It concerns altars of gilded wood, stucco marble and monochrome and gilded plaster, manufactured by the Bavarian specialist Franz Xaver Bader in 1773. This technique is exceptional in our region. The surface was also very polluted and a preserving treatment could be carried out.

